MUSIKALISCHE DYNAMIK ODER DIE LEHRE VOM VORTRAGE IN DER MUSIK: EIN LEHR-, HAND- UND...

Gustav Schilling




BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.



Musikalische Dynamik

oder

die Lehre vom Vortrage

in der Musik.

Ein

Lehr-, Hand- und Hülfsbuch für Alle, die auf irgend eine Weise praktisch Musik treiben, Künstler oder Dilettanten, Sänger oder Instrumentalisten, Lehrer und Schüler,

von

Gustav Schilling.

Cassel.

Verlag der J. C. Krieger'schen Buchhandlung.

1843.



Daß die Poesie der Musik noch eine vermittelnde Kunst zwischen sich und dem Leben bedarf, ist ihre einzige, aber auch eine sehr große Schwäche, in der Ruf, Ansehn, Ausdauer und Kraft schon so manches talentvollen, begabten Componisten den Untergang gefunden hat; wann wird dem Unglücke endlich einmal gesteuert werden? — wenn der Versuch gelingen sollte, auch die vermittelnde Kunst des Vortrags in ein Lehr-System zu bringen; aber wir werden noch tausende von guten Musikern und Componisten erziehen, ehe wir aufhören, den eigentlich vortragenden Künstler mit einem Paar abfertigenden Worten guten Raths in die Welt zu schicken und dort ihn dem Glück des Zufalls zu überlassen.

Der Encyklopädist.

Seiner Hoheit

dem

durchlauchtigsten Herzoge und Herrn Herrn

Maximilian

Herzog in Baiern

etc. etc.

dem

erhabenen Beförderer und Beschützer der Künste und Wissenschaften

als Zeichen tiefster Ehrfurcht und treuester Ergebenheit

zugeeignet

vom Verfasser.

Vorwort.

Lehne ich mich an die als Motto vorangestellten Worte an, die aus dem Jahre 1838 herrühren. Ihre schweren Gedanken ließen zuerst mich ein tieferes Forschen über die Kunst des musikalischen Vortrags anstellen. Manch' Beherzigungswerthes, Gutes, Wahres ist schon über diese gesagt und geschrieben worden; in ein eigenes Lehrsystem aber ward sie meines Wissens noch von Niemand zu bringen versucht. Ich darf glauben also, mit diesem Buche abermals als der Erste den Fuß auf einen noch völlig ungeebneten, und dennoch für die Kenntniß des gesammten Gebiets unserer schönen Tonkunst so höchst wichtigen und wesentlichen Weg gesetzt zu haben; aber ich fühle auch das Große, Schwere der Aufgabe, die ich mir damit stellte, und habe ich den Wunsch, daß man das Unternehmen nur als einen Versuch betrachten möge, so ist er gewiß ein aufrichtiger, dem ich Nichts mehr zufüge, als die inständigste Bitte, um den Erfolg des Versuchs zu beurtheilen nicht etwa ein Einzelnes aus dem Ganzen, sondern immer nur das Ganze in dem unzertrennlichen Zusammenhange seines Einzelnen zu beschauen. Wenn irgend wo, so bleibt in dieser Lehre das Einzelne ein nimmer befriedigendes Stück-

werk, aber auch die höchste Nothwendigkeit des Organismus fordert von dem Systeme die Vereinzelung der Theile. Man prüfe und beschaue diese, lasse indeß niemals dabei ihre Beziehung zum Ganzen aus dem Auge; und thut man dies, so wird man zum mindesten meinen guten Willen nicht verkennen, auch für den Zweig der Musik die Möglichkeit einer wirklichen Schule zu ermitteln, der, zumeist blos dem launigen Willen des Glücks oder Zufalls anheim gegeben, dieser bisher so gut als ganz und gar entbehrte, der demungeachtet als der unmittelbarste und eigentlichste wenn nicht einzigste Träger jeder Wirkungen, Segnungen und jedes Zwecks erscheint, wozu unsere Kunst von Zeit der Schöpfung an ein Eigenthum der Menschheit geworden, und der eben um solcher Ursache willen fast weniger noch denn irgend einer seiner Brüder der Pflege der Schule auch nur einen Augenblick entrückt seyn sollte. Jeder Versuch hat, was sein Ziel betrifft, die Nachahmung im unmittelbarsten Gefolge, und seine Fehler sind immer der Boden, auf welchem die Vortheile und Tugenden dieser sich erheben. Ganz ohne Nutzen und Verdienst, sollte ich demnach glauben, wird auch dieser mein Versuch nimmermehr seyn, selbst wollte man die Mühen nicht berechnen, die ich aufwendete, zusammenzulesen, was zerstreut im Chaos dalag, abzurunden, was mit Ecke an Ecke stieß, und mindestens bis zur Ueberschauung zu erhellen, was auf solcher Seite noch kein Licht beschienen.

Stuttgart im März 1843.

Der Verfasser.

Musikalische Dynamik

oder

die Lehre vom Vortrage in der Musik.

Inhalt.

Einleitung.

Erstes Capitel.

Allgemeine Vortragslehre.

Zweites Capitel.

Besondere Vortragslehre.

Seite

Drittes Capitel.

Von den verschiedenen Arten oder Gattungsformen des musikalischen Vortrags.

Viertes Capitel.

Formenlehre oder die Lehre von den formalen Verhältnissen der einzelnen namhaften Tonstücke in ihren Beziehungen zu der Art und Weise des Vortrags dieser.

Seite

Cassel, Druck von Theodor Fischer.

Einleitung.

§. 1.

Von dem Vortrage in der Musik überhaupt und seinem Verhältnisse zum Tonstücke und dessen Wirkung insbesondere.

Niemand widerspricht heutzutage mehr, nennen wir die Musik die älteste und ausgebreitetste unter allen Künsten des Lebens. So weit die Geschichte zurückgeht, erzählt sie von tönenden Gebilden, durch welche der Mensch sein Daseyn zu versüßen, seine Gesellschaft zu erheitern, sich selbst zu unterhalten, die Unmittelbarkeit seiner seelischen Mittheilung zu erwirken gestrebt habe; und betrachten wir die Musik in ihrem ersten Grundstoffe, wo sie blos als ein beliebiges, annehmliches Spiel mit Tönen erscheint, durch welches der Mensch ein Inneres, einerlei welches, zur äußern Offenbarung, einerlei in welcher Form, zu bringen trachtet, so ist ein solch' hohes und höchstes Alter auch in der Natur selbst schon begründet, indem dem Menschen von dieser zunächst der Ton als das Mittel seiner äußeren und ersten Mittheilung angewiesen wurde. Mit seiner Sprache schon trat der Mensch in das Reich der Töne, der musikalischen Kunst, und ist die Sprache, einerlei welche, ein Attribut der Menschheit, das sich von dem Leben dieser nicht trennen läßt, ohne es in sich selbst auch auflösen, so bedarf die Behauptung keines näheren Beweises, daß die Musik so alt ist, wie die Menschheit selbst, und in ihren ersten Anfängen älter demnach, unermeßlich älter, denn jede andere ihrer mehr oder weniger schönen Schwestern, da unbedingt der geschaffene Mensch, wie wir täglich uns zu überzeugen vermögen, wenn wir das täglich sich erneuernde Menschenleben nur ein Bild seyn lassen

wollen von der ersten Schöpfung und Entwickelung des gesammten Weltalls, eher daran dachte, sich mitzutheilen seiner Mitwelt und auf solchem Wege zu genießen diese, denn zu bilden und zu ordnen auch in derselben nach einem, irgend welchem schönheitlichen Princip. So weit dann ferner auch irgend ein Menschenleben nur reicht, wissen wir von seinen Offenbarungen, seinen Ergießungen in Tönen, und nicht etwa gebildet blos, wie der unmittelbare Drang der Natur und ihre Kraft von selbst die Fähigkeit dazu bietet, sondern nach wirklich musikalischen Formen und Gesetzen. Der Wilde, tief in seinem Indien, jedes andern Zeichens irgend einer Civilisation, welche doch die Grundlage aller eigentlich künstlerischen Bildung und Erziehung heißt, entbehrend, hat er seine Musik. Der Eskimo, am rauhesten Norden, entrückt allem edleren Socialismus und humaneren Leben, singt er doch sein Lied, in welchem er alle Gefühle, die sein Innerstes bewegen und die er theilt als ein menschliches Wesen mit aller Menschheit, in seiner Weise meint am klarsten ausdrücken und offenbaren zu können vor sich selbst, vor seiner Umgebung und vor seinem Himmel, seinem Gott: eine Offenbarung, welche Gebot ist der Natur, weil sowohl nach Innen als nach Außen diese die unabweislichste Röthigung dazu in uns legte. Und auch nicht blos von diesem materiellen und rein objektiven Standpunkte aus den Wortbegriff erfaßt, bleibt die Behauptung, daß die Musik die ausgebreitetste sey unter allen Künsten, eine unumstößlich wahre, sondern selbst im rein subjektiven und geistigen Sinne des Worts auch tritt dieselbe als keine andere uns entgegen. Der Maler, der Bildhauer, der Architekt, der Mime und welcher andere Künstler, — nur einmal vermag er sein Werk zu gestalten für den einen Beschauer, den Ort und Zeit ihm zuführen, und was für Mittel der Vervielfältigung auch in dieser Beziehung schon für ihn erfunden und erdacht wurden, nicht das Werk selbst, das nur einmal vorhanden, vermögen sie zu geben, sondern nur Nachgebilde, welche das Original, kaum eine Vorstellung, eine Ahnung von diesem gebend, sogar in den Formen, wie viel mehr in der Wirklichkeit weit hinter sich lassen. Der Tonkünstler hingegen, — was sein geistiges Auge erschaut, hält er fest auch in dem todten Zeichen, welches die neue und wieder neue Verlebendigung leitet, und

somit nicht für den einen Beschauer blos, sondern für die Welt, für die gesammte, seine Kunst verstehende Menschheit ihn hat schaffen lassen. Nur die Poesie etwa steht in solcher Hinsicht der Tonkunst nahe, doch ist auch ihr Zeichen, an Sprache und Dialekt gebunden, bei Weitem noch kein so allgemein gekanntes, denn das Zeichen der Musik. Während unsere Note sich gleich bleibt, so weit die gesammte europäisch-abendländische Musik reicht, und das ist ziemlich über die ganze gebildete Welt, kann der Dichter nur glauben, für die Nation, das Volk blos geschaffen zu haben, mit der und dem er Sprache und Schrift seines Werkes theilt.

§. 2.

Fortsetzung.

Wir nennen zweitens unsere Kunst, die Musik, auch die **unmittelbarste** und **seelenvollste** unter allen Künsten, und auf dem Standpunkte, auf welchem wir heute uns mit ihrer Wissenschaft, die sogar weit überflügelt wurde von ihrer Praxis, befinden, dürfte eben so wenig und schwerlich auch ein Widerspruch, ein Zweifel **dagegen** sich erheben. Alle Kunst — ihrem innersten Wesen und ihrem Zwecke nach soll sie nichts Anderes seyn und ist sie nichts Anderes, als ein Darstellen innerer geistiger Zustände und Regungen mit sinnlichen Zeichen; das geistig Innerste aber ist das, was in der nächsten Beziehung zu dem Menschen als solchem steht, denn eben nur er ist das geistig belebte Wesen und Geschöpf in dieser Welt. Nun achte man aber z. B. auf das Kind, — ehe seiner selbst noch bewußt, und ihm die Möglichkeit, die Fähigkeit zu irgend einem andern Ausdruck wird, giebt es in Tönen Zeichen und Beweise von seinem Daseyn in dieser lebendigen Welt. Das ist seine Musik und Musik in ihren Grundformen, ihrem Urstoffe; und das Kind, wie es erscheint in diesem Leben und wie es in demselben sich entwickelt, ist es nicht das Bild, die Manifestation der Weltordnung und ihrer Geschichte, ein Bild der Schöpfung? — Freude und Schmerz, Alles, was sich in dem Menschen regt und bewegt, — hundertfältig, tausendfach stehen ihm Mittel zu Gebote, es auszudrücken für die sinnliche Wahrnehmung, und

jede der Künste auch leiht ihm dazu mit mehr oder weniger Deutlichkeit ihre Kräfte und Stoffe: doch welche unter diesen sind es, zu denen er zunächst dabei seine Zuflucht nimmt? — nicht Farbe, Meißel, Stein und welches andere Material, sondern lediglich der Ton, und auch dieser am liebsten, zumal wenn das Herz so ganz voll ist von seiner Empfindung, noch ohne das ihn begleitende Wort in dem tiefen Weh! und Ach! oder dem lauten, hohen Oh! und Ah! — Liegt doch in eben dieser Unmittelbarkeit ihres Ausdrucks auch der Grund davon, daß die Musik — wie angeführt — die ausgebreitetste und älteste unter allen Künsten ist; denn gerade dadurch, daß das Herz, das gesammte geistige Ich des Menschen zunächst sich nur in ihren Stoffen für die äußerliche sinnliche Wahrnehmung ergießt, ward sie auch ein eben so unveräußerliches als unausschließliches Eigenthum der gesammten Menschheit, das, während fast jede andere Kunst hier scheidet aus dem Kreise der Nothwendigkeit, an deren Daseyn geknüpft ist, wie der Geist an den Leib, der ebenfalls aufhört, so bald jener von ihm gewichen: eine von der Natur selbst in ihren täglichen Erscheinungen und Gestaltungen uns aufgedrungene Ueberzeugung, welche zur zweiten Folge dann sofort auch den Beweis in sich trägt, daß an eigentlicher Seelenfülle keine der übrigen Künste unserer Tonkunst auch nur annähernd gleich kommt, denn unmittelbar haftend mit ihrem Stoffe an dem Innersten und Eigensten des menschlichen Lebens, vermag sie, während jede andere Kunst die Gegenstände ihrer Darstellung aus einem andern Bereiche und namentlich aus der äußern, sinnlichen Welt holt und theilweise sogar holen muß, solche lediglich auch nur daher, aus diesem Innersten und Eigensten des Menschenlebens, zu entlehnen, so daß sie sofort sogar sich selbst und ihre eigenthümliche Sphäre verläßt, so bald nicht die Seele, der geistigste Geist des Menschen blos ihren Gebilden und Darstellungen das eigentliche Leben bis selbst auf die bloße Form hinab einhaucht. Daher der oft wiederholte, schön klingende, aber leider nur zu selten wahr verstandene Satz, daß, wo das Reich jeder andern Kunst, selbst das des dichtenden Wortes, aufhört, das Reich der Töne, der Musik im eigentlichsten Sinne erst anfängt, daß, sich mitzutheilen der Welt und zu genießen diese, Gott dem Menschen wohl Wort, Farbe oder

welches andere künstlerisch bildsame Material verlieh, doch um sich selbst auch wieder aufschwingen zu können zu ihm, einzig und zugleich den Ton; daher die historisch genugsam bewiesene Thatsache, daß, so lange die Religion in ihrer Uebung gewissermaßen ausgeschieden war vom öffentlichen Leben und gleichsam nur eine bestimmte Richtung desselben ausmachte, die Musik als Kunst auch einzig nur war und blieb in deren Dienste, so daß sie außer in solch' heiliger Verbindung kaum jemals oder irgendwo gepflegt werden durfte, und daß erst dann, als auf den Flügeln höherer geistiger und leiblicher Cultur und Civilisation die Religion sich mehr und mehr erhob zu einer allgemeinen Idee der Menschheit, wodurch diese die beseligende Vermittelung fand zwischen Himmel und Erde, — daß auch dann erst die Musik hinaustrat aus der Kirche in das allgemeine öffentliche und bürgerliche Leben, um hier jener Idee gleichsam Wahrheit und Bestätigung zunächst zu leihen. Ja wie viele Völker sind nicht außerhalb der Christenheit, die zuerst, wenn nicht allein, die Belebung jener Idee in sich vollendete, bei denen selbst heute noch die Musik, um der Fülle ihres seelenvollen Inhalts willen, wie wegen der verklärten Geistigkeit ihrer ganzen Natur und ihres Wesens, blos geübt wird in Verbindung mit religiösen Handlungen? — Und fühlt nicht auch der Christ und wer ihm in dieser Beziehung gleich steht, Jude oder Muhamedaner, selbst heute noch, haben Erziehung, Gewohnheit und Sitte ihn den Interessen seiner Kirche nicht zu sehr entfremdet, der Tonkunst vollste und heiligste Kraft blos da, wo sie ihm erscheint mit charakteristischer Vollendung zugleich im Dienste seiner Religion? ihre wunderbarste Allgewalt blos da, wo Stimmung und Augenblick ihm gestatten, von allem Außenwerk geschieden und in sich selbst gleichsam zurückgekehrt blos ein rein selisches Leben zu leben? — Anscheinend zwar eine todte, aber dennoch die beredteste Sprache ist die Musik, weil der Mund, der sie spricht, das Herz, tausendmal und abermal tausendmal verschiedener Ausdrücke fähig ist, für welche der Geist, jede andere Sprache kein Zeichen und keinen Begriff hat, und die umschreibend er am Ende doch nur wieder dem Gefühle blos ahnend und ahnungsvoll überlassen muß. Man hat berechnen wollen, wie viele verschiedene Zusammenstellungen die mancherlei Schriftzeichen, die der Poesie

zur Gestaltung und Aufbewahrung ihrer Werke dienen, zulassen, und hat es berechnet; man kann die Wörter aller Sprachen zählen: wer vermag zu sagen aber, wie vieler verschiedener Zusammenstellungen, jede zu einem eigenen Ausdrucke dienend, die Töne und Zeichen unserer Musikkunst fähig sind? — Unendlich ist ihre Zahl, weil unendlich mannigfach die Regungen, denen sie zur Offenbarung dienen. Das bloße Wort auch — wer oder was verleiht seinem Ausdrucke erst die wahre, ganze Kraft? die tönende Sprache; die Musik aber, deren erstes Element allein der Ton ist, trägt an und für sich schon diese Sprache in und an sich, und weil sie unmittelbar als solche vom Herzen hervorquillt, dringt sie unmittelbar auch wieder zum Herzen.

§. 3.

Fortsetzung.

Dabei angelangt, stellt sich unsere Kunst, die Musik, drittens auch dar als die verständlichste und sittlich reinste, vollendetste unter allen Künsten. Jede andere Kunst — mag sie ihre Gebilde ausstellen zu allgemeinster Anschauung und mögen von dieser auch meistens erkannt und verstanden werden ihre nächsten und äußerlichsten Formen, — ihre eigentliche Schönheit, das, was allein sie über die niedere Atmosphäre bloßer Nachbildung körperlicher Gegenstände in Formen oder Farben erhebt oder was ihren rein geistigen Inhalt ausmacht, — dies zu empfinden, zu verstehen und in allen seinen möglichen Wirkungen zu erfassen, erfordert immer einen in solcher Anschauung geübten, wie in der Kunst selbst und überhaupt tief gebildeten Sinn, den allerdings auch die Musik nach dieser Seite hin keineswegs von sich ausschließt, doch den sie niemals in solch' ausschließlicher und strenger Weise, wie jede andere Kunst, als erste und unerläßliche Bedingung ihrer Uebung oder ihres Genusses voraussetzt. Des Volkes letzter, altersgrauer Mann, dem die Segnungen edlerer Erziehung und auch nur mittlerer Bildung nie geworden, — wie weckt nicht eine einzige Melodie aus den Tagen der Kindheit alle seine starrende Jugendträume und zaubert jene schönsten Rosenauen ihm wieder hervor, über welche die mannigfachen Stürme halber Jahrhunderte schon entblüthend

und entblätternd hinwegwehten!? — Der Hirte hinter der Heerde singt oder pfeift frohen Muthes sein Lied, sein einfach stilles Leben zu verschönern; neue, frische und oft riesige Kräfte weckt in dem Soldaten schon die blos rhythmisch rasselnde Trommel und das schmetternde Horn, wie vielmehr seines Orchesters harmonisch und melodisch vervielfachte Musik; und wäre es auch, daß besonders die Gewalt des Rhythmus, des rhythmischen Maaßes es wäre, die hier sich geltend machte, so ist ja auch hierorts noch keineswegs die Frage, wodurch die Musik zu einer solch' allverständlichen Sprache sich gestaltet, sondern einzig die Rede davon, daß sie diese, daß sie die im wahren Sinne des Worts populärste Kunst unter allen Künsten der Menschheit ist, die eben deshalb auch schon lange einen integrirenden Theil aller nur einigermaßen vollkommenen Erziehung ausmacht. Freilich muß um dieser allgemein eingreifenden Popularität und allgemeinen Verständlichkeit willen die Sprache selbst, welche die Musik redet, auch eine nur ganz allgemeine seyn, und darf ihr Ausdruck, seinen Stoff aus den allgemeinen Zuständen der Seele entlehnend, niemals sich aus diesem weiten Kreise hinaus und hinein in einen speciellern, gegenständlichern verlieren; doch eben darum ist sie oder ist vielmehr dieser Ausdruck auch ein klarer, der mehr, tiefer, kräftiger und nachhaltiger wirkt, denn ein deutlicher, wie ihn jede andere Kunst, dadurch wesentlich sich von der Musik unterscheidend, in ihrer größeren oder vielmehr specielleren Gegenständlichkeit mehr oder weniger zum Zwecke hat. Allerdings vereinen z. B. und namentlich die nachbildenden Künste mit dem Ideal der Form, das sie vorzugsweise bei dieser Gegenständlichkeit verfolgen, das Gute, daß sie, indem das Bildwerk als gesonderte, in sich abgeschlossene Welt erscheint, die Schöpfungskraft gleichsam in einem hellern Lichte zeigen. Die Kunstschöpfung steht in ihnen, was in der Musik niemals der Fall zu seyn vermag, gleichsam völlig gesondert da von dem Schöpfer, der sie als freies Objekt nicht in oder an sich, sondern außer seiner Natur anschauen und sich derselben frei erfreuen lassen kann. Allein wie gering erscheint gleichwohl dieser Vortheil, so wie jener der Dauer, den man ebenfalls den sogenannt Raum erfüllenden Künsten gegen die mehr Zeit erfüllenden noch zuschreibt, im Verhältniß zu diesen, wenn man wirklich deutliche, klare Begriffe hat von der Zeit, von unserm Anschauungsvermögen in Beziehung auf die äußere Welt und von

dem verschiedenen Verhältnisse der sichtbaren und hörbaren Gedächtnißeindrücke?! — Wenn der letzte Ton eines Musikstücks verhallt ist, so ward demselben eben gehörige Zeit zu dessen Vollendung, und dem Hörer bleibt dennoch die Vorstellung dieser nun abgeschlossenen Tonschöpfung heller und dauernder als dem Schauer, wenn er sich endlich davon hinweggewendet hat, die Vorstellung des plastischen oder mimischen Bildwerks. Ganze lange Stellen vermag der nur einigermaßen für solche Seeleneindrücke Empfängliche nach einmaligem Anhören schon aus einzelnen Musikwerken nachzugestalten: wo war es Einem möglich, auch nur mit Worten uns die Schönheiten einer Dichtung oder eines Bildes nach so kurzem Genusse zu wiederholen oder zu beschreiben? — Flüchtig enteilend scheint nur der Ton, in Wahrheit ist er bei der leichten Verständlichkeit seiner Sprache, seines Ausdrucks, dennoch ein ewiger. Während an dem Bildwerke, ungerechnet viele andere gewaltsam zertrümmernde Einwirkungen von Außen, als eigentlicher Zahn der Zeit beständig nagt ein zerstörender Chemismus, der die Oelgemälde wie das Frescobild verzehrt und endlich die Schönheit vernichtet an den Gebilden aus Basalt und aus Erz, trübt Nichts in unserer Erinnerung den Eindruck, den, so bald erfaßt, irgend ein ansprechendes Musikstück darin zurückließ. Jener berühmte Baseler Todtentanz — längst ist er dahin geschwunden. Die Werke in Campo santo zu Pisa von Benozzo Gozzoli — sie eilen ihrem Untergange entgegen, und Leonardo's Abendmahl ist kaum noch erkennbar; Michel Angelo's jüngstes Gericht ist vom Lampenrauche bereits geschwärzt, und Raphaels Stanzen sind dunkel und seine Logen verwittern: wie weit ist die Zeit wohl noch, wo wir alle diese Werke nur in sehr unvollkommenen Nachbildungen noch anzuschauen vermögen? — Aber Palestrina's Improperia tönen nun schon drei ganze Jahrhunderte hindurch in immer neuer und unveränderter Gestalt in der Sixtina zu Rom und haben sich weit über den halben Erdkreis verbreitet, wie neuerer Zeit noch mehr die Werke eines Händel, Haydn, Mozart und Beethoven. Und auch nicht blos das bequeme Mittel tausendfacher Vervielfältigung trägt etwa die Ursache davon, sondern während Tausende und abermal Tausende ungefesselt an einem Belvederischen Apoll vorübereilen, lauschen sie gespannten Ohrs und im Innersten erregt einem „Messias", einem „Don Juan" oder welchem andern

vollendeten musikalischen Werke der Art, — dieser höchsten Art, welche allein es ist, zu deren vollkommenem Genusse vielleicht nicht minder eine tiefere Bildung erfordert werden könnte. Freilich scheint es, als habe ich bis dahin die Musik in dieser Beziehung blos betrachtet im Verhältniß zu den bildenden Künsten, und nicht auch im Verhältniß zu ihrer nächsten Schwester, der Poesie. Allein auch verglichen mit dieser vermag ich nicht anders, als der Musik wiederum einen ungleich höheren Rang zuzugestehen. In unveränderter Schöne strahlen uns z. B. immer noch die göttlichen Dichtungen eines Homer, Pindar, Horaz u. s. w. entgegen, und sie werden dies noch lange, noch nach Jahrhunderten, wenn von den Bildungen eines Phidias vielleicht längst keine ächte Spur mehr vorhanden ist; indessen was wird erfordert, dieses Schöne auch zu verstehen, zu genießen? — Wie viele sind, welche sie verstehen und genießen? — Man hat Mozart schon den Schiller, Beethoven den Göthe, Händel den Homer und Gluck den Horaz der Musik zu nennen beliebt: in England, Frankreich, Rußland, in ganz Europa, ja neuerer Zeit in Amerika sogar jauchzt das Volk den Sinfonien, Opern und andern Werken Mozarts, Beethovens ꝛc. entgegen; wer aber unter dem Volke dort ist, der einen Schiller, Göthe, Homer ꝛc. auch nur dem Namen nach kennt? noch mehr — der sie liest und versteht? — Die Musik versteht jedwedes Herz, weil sie die allgewaltige Sprache der Menschheit ist, und sind alle Bande unter den Nationen, Völkern, Stämmen, Ständen und Geschlechtern gelöst, so tritt sie wieder hinzu und bleibt die einzige Kraft, selbige wieder zu knüpfen und den Menschen zum Menschen zu erheben in der Menschheit, den Bewohner der Erde zu einem Bürger der Welt.

Viel, ja wesentlich Viel trägt zu dieser Allverständlichkeit der musikalischen Kunst unstreitig auch ihre hehre sittliche Reinheit bei: eine Vollendung im Charakter, wie sie ebenfalls von keiner andern ihrer Schwesterkünste, selbst nicht ihrer nächsten unter diesen, der Poesie, erreicht wird. Mag dies daher rühren, daß die Musik nicht wie jede andere Kunst blos das Sinnliche oder Geistige, sondern über dies Beides weit hinaus mehr nur das rein Menschliche in dem Menschen berührt; daß der Stoff, aus dem und mit dem sie bildet, ein durchaus unkörperlicher, also unsinnlicher ist, und daß der sinnliche Weg des Gehörs, dessen sie sich

als eine sinnliche Erscheinung zur Erreichung ihres Ziels, des innersten selischen Lebens in dem Menschen, nothwendig doch einzig auch zu bedienen hat, weniger denn jeder andere Sinn, wie z. B. das Auge oder das tastende Gefühl, eines an sich unsittlichen Eindrucks fähig ist; denn hat der Gegenstand des ethischen Princips, wie dieses in der geistigen Abgeschlossenheit, so in der erregten Sinnlichkeit allein seinen Sitz, so muß er auch da a priori schon außer allem Betracht kommen, wo lediglich auf geistige und ungleich weniger auf sinnliche Weise und zu sinnlichen Zwecken gewirkt wird. Der Poesie, Malerei, Bildhauerkunst, Mimik, kurz jeder andern Kunst steht in Folge der Materialität, Körperlichkeit und Sinnlichkeit ihres Stoffes mit einer höheren, edleren, geistig erhabenen Richtung auch gleich weit die Pforte zur niedrigsten Unsittlichkeit offen; nicht aber der Musik, die, aus rein ätherischem Stoffe geschaffen, auch an sich durchaus sittlicher Natur ist, wohl unsittliche Gedanken, Vorstellungen und Handlungen begleiten, ja kraft ihrer sinnlichen Mittelbarkeit sogar wohl malen, niemals für sich aber eigentlich darstellen, erregen oder veranlassen kann. Dazu fehlt ihr das, was wir Begriff nennen, den sie bei der Allgemeinheit und der rein psychischen Natur ihres Ausdrucks niemals zu geben vermag. Wir singen unsittliche Lieder und tanzen unsittliche Tänze, doch nicht in der Musik ist es, nicht in der Melodie des Liedes und Tanzes, wo der Grund zu solcher Bezeichnung gefunden werden kann, sondern lediglich in dem Texte, in den Worten des Liedes und in den Bewegungen des Tanzes selbst, die unsittliche Begriffe und Handlungen darzustellen und zu entwickeln vermögen. Zwar sagen wir, daß es „Empfindungen" sind, welche die Musik ausdrückt und erregt, und es giebt auch eine Empfindung, welche an sich schon unsittlich seyn kann; allein dies ist die eigentliche, die objektive Empfindung, und nicht solche ist Gegenstand rein musikalischer Darstellung, sondern die subjektive Empfindung, das Gefühl, das wohl unsittliche Vorstellungen zu erregen, doch niemals an sich schon unsittlich zu seyn im Stande ist. Daher sprechen wir auch nicht mit Unrecht von einer lüsternen Musik oder von der Fähigkeit der Musik, den bewußtlosen ungebildeten Sinn auf die unziemlichste Weise anzureizen, aber nichts destoweniger ist es noch keineswegs die Musik an und für sich, welche diese Unziemlichkeit an sich trägt, sondern das Gefühl, das sie erweckt, hat

unziemliche Vorstellungen zur Folge. Sie selbst ist rein, ethisch vollkommen rein, wie der blaue Aether, der ihren körperlosesten aller Stoffe umgiebt.

§. 4.

Fortsetzung.

Und so erscheint endlich auch wohl die Musik in gewissem Betracht als die überhaupt und eigentlich schönste unter allen Künsten; denn was ist, was preisen wir schön in dieser Welt, und was können wir so heißen? — doch wohl nur das, wo die sinnliche Verwirklichung der Idee des Göttlichen in ihren Erscheinungen am wahrsten und anschaulichsten hervortritt; und wo ist dies vor Allem der Fall? — doch wohl nur in dem Menschen, den eben deshalb auch das heilige Wort schon nennt ein Ebenbild Gottes, das dieser geschaffen habe, um als sinnliches Wesen zugleich auf Erden zu walten: als die in der Menschen-Natur am tiefsten, am natürlichsten begründete Kunst aber erkannten wir ja vorhin bereits die schöne Kunst der Töne, als eine Kunst, die mehr und inniger als jede andere mit dieser Natur, mit des Menschen eigentlichstem Wesen verwebt ist, die offenbar und unmittelbar nur daraus hervorging, und eben so auch alle ihre Wirkungen nur darauf wieder richtet. Liegt doch auch schon darin, daß das Wort Musik von dem griechischen μοῦσα (Musa) ohne allen und irgend welchen Zusatz entlehnt wurde, während man allen übrigen Künsten, die man gleichergestalt als ein Geschenk der Musen ansah, einen Eigennamen gab, genügende Andeutung, daß man selbst in den ältesten Zeiten bereits der Musik den höchsten Rang unter den übrigen schönen Künsten zuerkannte, wenn auch ihre Geschichte und ihr innerstes Wesen nicht ein Gleiches und noch weiter und specieller bezeugen sollten; und war es doch in neuerer Zeit von allen Künsten auch nur die Musik, die in der That in das Gebiet des öffentlichen Lebens überging, für welches bekanntlich aber blos das geeignet seyn kann, was nicht allein als Erzeugniß der auf einen bestimmten Zweck gerichteten produktiven Kraft des Menschen in die Erscheinung tritt, sondern auch diejenige ästhetische Vernunftanforderung an sich befriedigt, wonach künstlerische Produktionen um so reinere, schönere Künste sind, je weniger ein anderer Lebenszweck, als zu dessen Erreichung Künste erfordert und geübt werden, sich vorwaltend dabei geltend macht. Aller-

dings pflegt man bei den Rangordnungen der schönen Künste die Poesie meistens noch über die Musik zu stellen; allein fassen wir alle Gründe ernstlich und genau zusammen, die zu einer solchen Eintheilung das Recht zu geben scheinen, so scheidet eigentlich auch die Poesie gänzlich aus dem Kreise, erscheint, indem lediglich der menschliche Gedanke ihr bildsamer Stoff ist, als ein eigenes, noch höheres geistiges Vermögen, denn das eigentliche künstlerische Wirken, und läßt somit für die wirkliche Sphäre der r e i n e n schönen Künste nur noch übrig die Musik für das Ohr und die Mimik für das Auge, denn was sonst wohl die Wissenschaft und die Gewohnheit noch zu den schönen Künsten rechnet, Malerei, Bildhauerei, Orchestik &c., ist offenbar nicht mehr reiner, sondern nur gemischter und daher untergeordneter Natur, zumal diese auch nicht aus sich selbst schaffende, sondern blos nachbildende, nur Künste der Ruhe, nicht Künste des Lebens und der Bewegung genannt werden können. Die Mimik nun aber bedarf, annähernd an diese blos nachbildende Künste, wiederum eines äußeren räumlichen Stoffes, und kann daher niemals sich zu solch' rein geistiger Natur und Wesenheit erheben, wie die Musik, welche ihr Objekt lediglich im Innern, in den, wenn auch von Außen, nach physischen Gesetzen des Schalls angeregten, doch im Gehörorgane selbst sich erst bildenden Tönen hat, und zwar hier zum Wenigsten in der Wahrnehmung der einzelnen Töne selbst, vielmehr hauptsächlich und zunächst in deren Vergleichung und Untersuchung des Uebereinstimmenden und des Abweichenden; denn die Musik beruht, auch in ihren letzten Grundzügen angeschaut, nicht etwa blos auf einem ihrer drei wesentlichsten Elemente, sondern auf allen dreien, auf Melodie, Harmonie und Rhythmus zugleich; und auch nicht ist es der Verstand etwa, der dabei vergleicht, zählt, Gesondertes in seinen Beziehungen zu einander erkennt und verbindet, sondern es ist ein eigenes, dem Sinne selbst verliehenes Auffassungs-Vermögen, nur wird die Befriedigung, welche der Geist in diesem Auffassen findet, dadurch eine vollendete, daß der Verstand auf Zahlenverhältnissen beruhende Bestimmungen nachzuweisen vermag, die mit jenen Verbindungen des innern Sinnes in der genauesten Uebereinstimmung stehen und andeuten, daß der Grundcharakter der Musik ein universeller in der Natur, und die Musik selbst gewissermaßen eine Manifestation der allgemeinen Naturordnung, nur in besonderer Weise, ist.

§. 5.

Fortsetzung.

Doch — wie weit und hoch dem Allen zu Folge die musikalische Kunst ihrem innersten Wesen nach empor ragen mag über jede andere ihrer, oft vielgeliebten und in dieser Liebe von Diesem oder Jenem auch ihr vielfach, wenn freilich mit Unrecht, vorgezogenen Schwestern, — wie groß, mancherlei und unendlich die höheren Eigenschaften seyn mögen, die sie, im Herzen rein, ewig und wahrhaft menschlich, unbestreitbar für sich als ein alleiniges, unantastbares Eigenthum bewahrt: eine Seite bleibt, nach welcher sie gleichwohl wieder eben so weit zurücktritt hinter jede dieser ihrer Schwestern, und wo der erste, weil einzig wirksame Angriff auf sie auch geschieht, wenn Vorurtheil oder Befangenheit ihr den ersten Rang streitig zu machen sich abmühen, den sie in ihrem innersten Wesen für sich gegenüber von allen anderen sogenannten schönen oder freien Künsten einzunehmen das Recht hat. Während nämlich ein poetisch verständiger Leser z. B. nicht der Schauspieler bedarf, die Schönheiten eines dramatischen oder welches andern Gedichts zu genießen; während die Bildwerke, Statuen und Gemälde, einmal geschaffen, für immer auch dastehen, für jedes Herz und jedes Auge; während bei jeder Kunst das Werk unmittelbar, indem es der Meister, ein erschautes Seelenbild anschaubar darstellend, schafft, in das Leben eintritt, also nur einen Proceß des Erstehens durchkämpft, fertig und wirksam aus seines ersten und eigentlichen Schöpfers Hand hervorgeht, — bedarf das Werk des Tonsetzers, des eigentlichen Dichters und Gestalters musikalischer Kunstwerke, immer eines Vermittlers noch, der das, was dieser zunächst und unmittelbar empfing von dem Auge schöpferischer Gewalt, aufnimmt wiederum von ihm und durch den zweiten Proceß des Vortrags erst wirksam ins öffentliche Leben einführt. Welch' großer Nachtheil! welch' unnenubar großer Mangel! — Wer je eingedrungen ist auch nur einmal in die geheimnißvolle Werkstätte eines Künstlers und ihn beobachtet hat hier mit dem vertrauten Auge eigenen Schöpfungstalents, weiß, wie Viel, wie unendlich Viel schon verloren geht von dem eigentlichen und ersten künstlerischen Seelenbilde auf dem langen, mühsamen Wege von seinem lichten Erschauen bis hinab zu dem, alle Stadien mechanischer Zubereitung durchlaufenden, darstellenden Stoff,

und nun — der Tonsetzer, der musikalische Bildner sogar! — mag wirklich sonnenhell und klar bis zu deutlichster Anschauung sein Seelenbild, das Ideal seiner Fantasie auch daliegen in seiner Idee, mag dann selbst auf das vollendetste sich dasselbe auch gestaltet haben in seinem Geiste und von diesem und seiner technischen Gewandtheit hiernächst auch sicherst festgehalten worden seyn in dem Zeichen der Note: zuletzt ruht diese doch nur todt und kalt auf dem Papiere, sichtbar und verständlich blos für den Kenner und für diesen höchstens auch von Werth, aber Leben und Wirksamkeit erst erwartend und erhaltend von einem zweiten Schöpfer, einem Nachbildner noch, der durch den Vortrag dem Zeichen seine Bedeutung zugleich leiht. Minder würde sich der Mangel, weniger gefahrvoll und nachtheilig für die Kunst selbst würde sich der Umstand noch gestalten, wenn dieser zweite, nachbildende, vortragende Künstler jedesmal auch ein und dieselbe Person mit dem ersten, dem eigentlich schaffenden, dem Tonsetzer, Tonpoeten wäre, obschon auch alsdann die Verschiedenheit der Denk- und Empfindungsweise, welcher wir Menschen in jedem Augenblicke ausgesetzt sind, bei jedweder Erneuerung der lebendigen Ausstellung des Werks eine Abweichung von der ersten, ursprünglichen Gestalt seines Bildes, der Urform seines Wesens befürchten ließe; doch wie selten, wie höchst selten ist das der Fall! — Nicht für sich, oder doch nicht für sich allein blos, sondern für einen Zweiten, Dritten, Vierten, ja für Alle, welche die Fähigkeit dazu besitzen oder zu besitzen glauben, schafft zunächst der Componist; und nicht von ihm geht unmittelbar die Wirkung, das Leben dessen, was er schuf, sondern von jenem Zweiten, Dritten, Vierten rc. aus. Noch mehr: wie häufig auch geschieht's, daß blos ein Vermittler zwischen ihn und die Möglichkeit der sinnlichen Anschauung seines Werkes tritt?! wie ungleich öfter werden mehrere, ja viele an Alter und Geschlecht, an Bildung und was dergleichen verschiedene Personen erfordert, das, was er erdacht und empfunden, was er hingezeichnet dann mit der an sich todten Schrift der Töne auf das Papier, von diesem ab nun erst ins öffentliche Leben auch zu freier, selbstständiger Wirksamkeit einzuführen?! — Allerdings überstrahlt in eben dieser Allgemeinheit seines Wirkungskreises — wie oben schon an- und ausgeführt — der Tonsetzer einerseits wieder namentlich den bildenden Künstler, dessen

Schöpfung immer nur einmal in der Welt besteht und daher blos von Wenigen genossen werden kann; allein bleibt die Verlebendigung seines Werks stets einem Zweiten, Dritten, Vierten ꝛc. überlassen, so muß er sich stets auch von der Gefahr umgeben sehen, daß dieser Zweite, Dritte, Vierte ꝛc., dieser sein Vermittler zwischen seinem künstlerischen Ich und dem öffentlichen Leben, der Nachbildner seiner Ideen und Gefühle, ihn nicht recht versteht und begreift und so — wer wüßte es nicht! — ein ganz anderes Gebilde der fremden Anschauung entgegenführt, als ursprünglich von ihm geschaffen wurde; denn wie vollkommen im Ganzen auch schon die Mittel sich gestaltet haben mögen, die dem Tonsetzer zu Gebote stehen, die künstlerischen Ideen, die ihn im lichten Augenblicke der Begeisterung beleben, festzuhalten und aufzuzeichnen für die sinnliche Erscheinung, welche Beruf und Erfüllung alles künstlerischen Schaffens ist, so reichen sie in ihrer heutigen Gestalt doch noch keineswegs hin, von allen denjenigen tausendfach verschiedenen Richtungen, Arten, Maaßen und Weisen ein unverkennbar treues sichtbares Bild zu geben, in welchen das Innerste des menschlichen Seelenlebens, der alleinigste Gegenstand musikalischer Darstellung, von Minute zu Minute, von Augenblick zu Augenblick sich zu bewegen und nicht allein vermag, sondern von einer eigenen innern Nöthigung sogar auch gedrungen wird. Die Note — was zeigt sie an, und was kann sie anzeigen? — blos das Maaß des Tones nach seinem Klangraume und seiner Zeit; nichts weiter, und die Note blos mit dem Schweigezeichen ist das Mittel musikalischer Semiotik. Wir fügen nun, um, was ihr fehlt, zu ersetzen, allerhand und eine Menge sogenannter Vortragszeichen hinzu; aber wo vermag auch das sorgfältigst umschreibende Wort hier vor einem Mißverstand vollständig zu schützen? — Immer liegt das eigentliche Werden, die eigentlich lebendige Gestalt, die Art der Wirkung eines Tonstücks, und damit sein ganzes Schicksal gleichsam nicht in der Hand dessen, der es zunächst geschaffen, sondern dessen, der es, von diesem empfangen, der sinnlichen Anschauung entgegenführt. Ich zweifle, daß es noch eines Mehren bedürfte, den wesentlichen Antheil darzuthun, welchen der bloße Vortrag an der gesammten lebendigen Erscheinung eines Tonwerks, seiner Gestalt und seiner Wirkung, hat. Die zweite ganze große Hälfte von dem, was überhaupt wir Musik heißen, macht er so zu sagen aus. Ein Vermittler gleichsam zwischen

Ruhe und Leben erscheint der vortragende Künstler, aber ein Vermittler auch, der gleich sehr das Schicksal jener wie dieses in der Hand hat. Dem Geiste, der in Tönen sich uns offenbaren will, Stoff und Körper zu leihen, damit er hier, wo Alles sinnlich und körperlich und wo daher auch nur das, was Körper und Stoff zugleich hat, zu wirken im Stande ist, wirklich zur Erscheinung zu kommen vermag, — das ist Aufgabe und Beruf des Tonsetzers; doch dem Körper, dem Stoffe auch jenes Leben dann wieder zu geben, das, dem Geiste entsprossen, auch diesen Geist aus dem Körper in die Welt wirksam einführt, — das ist Aufgabe und Beruf des vortragenden Musikers. Es wäre zu fragen: welche oder welcher von Beiden ist am schwersten? — Im Tonsetzer ist's die angeborne Kraft, die da wirkt: wir zollen mit Recht ihrer Größe Ehrfurcht und Bewunderung; die Kraft zu verstehen, zu ermessen jedoch, sie dann auf dem Wege künstlerischer Imagination gleichsam zu der seinigen zu machen, und in demselben Augenblicke diejenige Herrschaft über alle Tonmittel zu besitzen, welche das, was die Kraft erzeugt, sofort in vollster Wahrheit auch wieder zur sinnlichen Wahrnehmung bringt: ich meine, daß dies zum mindesten unsere innigste und aufrichtigste Achtung verdient.

§. 6.

Fortsetzung.

Denn was heißt (welche Frage mit allem Bisherigen noch keineswegs beantwortet wurde) eigentlich, ein Tonstück vortragen? — Es heißt dies: ein in einer Composition, so weit dies durch das Zeichen der Note möglich, gegebenes oder vorgeschriebenes künstlerisches Innere offenbaren, zu einem auch äußerlich Wahrnehmbaren machen, oder mit andern Worten: ein bereits Gedachtes und Empfundenes, dessen Inhalt für das Auge sichtbar in Noten aufgezeichnet wurde, nun durch wirkliche Töne auch in schöner Form äußerlich vernehmbar gestalten. Demnach setzt der künstlerische Vortrag eine ästhetische Idee voraus, die zwar zunächst in dem eigentlich darstellenden, dem ersten componirenden Künstler, dem ersten Schöpfer eines musikalischen Kunstwerks entstand, dann aber auch alle geistigen Kräfte des zweiten oder blos vortragenden, nachbildenden Künstlers in dasjenige lebendige Spiel versetzt,

vermittelst dessen diese Kräfte mit einer wunderbaren Leichtigkeit und ohne alles eigentliche Bewußtseyn von Absicht und Regel eine unendliche Menge angemessener und dem Ideengange des ersten Componisten vollkommen entsprechender Vorstellungen hervorrufen und an einander reihen, und das den spielenden oder singenden Musiker, also begeistert, auch mit einer unaussprechlichen Liebe dann erfüllt, die zum heftigsten Triebe wird, auch das äußerlich zu verwirklichen, was innerlich sein Seelenauge in dem ihm vorgelegten Werke durch ein tieferes lebendiges Eingehen in dasselbe erschaute.

Dem Allen zu Folge besteht also der wirklich schöne Vortrag zuvörderst und überhaupt in der Anschaulichmachung einer in irgend einer Composition niedergelegten ästhetischen Idee, und als seine nothwendigsten Bedingungen erscheinen: Objektivität, Idealität und Totalität. Die Bedingung der Objektivität wird erfüllt durch das Darreichen einer bereits in und an sich vollendeten Composition, welche durch den Vortrag erst ihre Einführung ins wirksame Leben erhält; die Idealität ist der Aufschwung des vortragenden Künstlers auf den Standpunkt des geistigen Inhalts derselben, und die Totalität sein Erfassen dieses in dem gesammten Umfange der in der Composition niedergelegten oder durch Tonzeichen festgehaltenen Ideen. Die Möglichkeit einer Verschiedenheit der Art und Weise des musikalischen Vortrags ändert an diesem Begriffe, an dieser Bedeutung Nichts. Daß ein Tonstück zu Gehör kommen kann sowohl durch das Spiel von Instrumenten als durch den Gesang, und sowohl durch ein oder mehrere Instrumente als durch eine oder mehrere auch unter sich verschiedene Stimmen, hat noch durchaus keinen Einfluß auf dieses eigentliche und allgemeine Wesen des Vortrags an und für sich, wornach von demselben gefordert wird, daß wirklich ästhetische Ideen dadurch ins äußerliche, wahrnehmbare Leben treten. Wie auch hierorts später und zu seiner Zeit gelehrt und gezeigt werden wird, findet allerdings ein und zwar höchst wesentlicher Unterschied zwischen dem singenden und spielenden Vortrage oder zwischen der Darstellung in der Musik durch gesungene und gespielte Töne statt; allein dieser Unterschied liegt nicht etwa in der Wesenheit des Vortrags überhaupt und selbst begründet, sondern wird nur herbeigeführt durch die Verschiedenheit der Mittel des Vortrags, ist also kein subjektiver, sondern ein blos objektiver, und wird nur dann

auch ein subjektiver, wo wir den Vortrag bereits in seiner Beziehung zu der Wirkung des Tonstücks oder zu der besondern Gestaltung dieses als solches betrachten.

Soll nun aber, kraft und behufs dieser seiner innersten Wesenheit und seines Zwecks, durch den Vortrag wirklich auch ein Tonstück in seiner möglichst vollendeten Gestalt erscheinen und erscheinen können, so muß der ausübende, vortragende Künstler oder Virtuos, sey er nun Instrumentalist oder Sänger, was hier noch völlig gleich gilt, um der Erfüllung eben jener drei Hauptbedingungen willen, auf welchen Wesen und Idee des musikalischen Vortrags unerläßlich beruhen, vor allen Dingen nicht allein sich bemühen, die Lichtpunkte des Ganzen der vorzutragenden Composition zu ergreifen, sondern er muß den gesammten Kreis der in dem Tongemälde von Seiten seines ersten Schöpfers niedergelegten und entwickelten verschiedenen Abstufungen des Lichts und Schattens, der Perspektive, aller Gegensätze ꝛc. auch einzeln schon genau kennen gelernt oder verstehen gelernt haben und dann eben so dieselben während des Vortrags wieder zu einem Ganzen zu verbinden wissen, wie sie in der Seele ihres ersten Schöpfers als ein vollkommenes Ganze vereinigt dalagen, — mit einem Worte: er muß, ehe er zum Vortrage selbst schreitet, vor allen Dingen die fremde Dichtung gleichsam, aber im vollkommensten Grade, zu seiner eigenen gemacht und zu machen verstanden haben, damit, während er vorträgt, das Ganze zwar als ein Erborgtes, Gegebenes, doch in der Entlehnung Unverfälschtes erscheint, oder — mit andern Worten — damit das, was der Hörer als ein Mittelbares kennt, im Augenblicke wenigstens den Schein der Unmittelbarkeit gewinnt.

Welche große, wahrhaft künstlerische Aufgabe damit jedem Vortragenden, jedem praktischen Musiker oder Dilettanten entgegentritt, leuchtet ein, namentlich bedenkt man die unendlich mannigfachen Standpunkte, deren der Geist eines schaffenden Künstlers (Componisten) fähig ist, wie die eben so verschiedenen Arten ihrer Entwickelung, rechnet man dazu dann auch noch die Masse von Schwierigkeiten im Technischen, denen eine solche Darstellung unterliegt, und endlich die individuelle Verschiedenheit des ausübenden Künstlers selbst, deren das Gelingen des Vortrags ebenfalls und nicht blos in so fern ausgesetzt ist, als nicht immer blos Einer, sondern

häufig auch Mehrere daran Theil nehmen (z. B. bei dem Vortrage aller Orchesterwerke), sondern auch in so fern, als der Vortragende nicht zu jeder Zeit sich in derjenigen Gemüthsstimmung befindet, welche sein Zweck nothwendig voraussetzt, und häufig doch andere Beziehungen ihn zur Erfüllung des Vortrags in eben diesem Augenblicke verpflichten. Doch ist es auch in solchem Falle leichter noch für den Einzelnen, das ganze geistige Gebilde mit der gehörigen Bestimmtheit, Lebendigkeit, Umfassung und Tiefe aller Umrisse aus warmer Seele wieder zu erwecken; je mehr Individuen aber an der Ausführung eines Tonstücks Theil nehmen, desto schwieriger gestaltet sich nach allen Seiten hin die Aufgabe, jede individuelle Anschauung dem Geiste des Ganzen aufzuopfern, aus sich selbst gleichsam herauszutreten, und nur in der vorleuchtenden Anschauung des Kunstschöpfers sich wieder zu finden, damit immer nur ein Geist, eine Seele das auch von noch so Vielen gestaltete Ganze durchweht und beherrscht.

§. 7.

Fortsetzung.

Bleiben wir indessen auch nicht blos bei Betrachtung der Sache an und für sich, bei der bloßen Eigenschaft der Aufgabe, welche dem Vortragenden in der Musik durch Zweck und Wesenheit seiner Kunst gestellt wird, stehen, sondern fragen, nachdem wir sie selbst, ihre innere Natur, Nothwendigkeit und Größe erkannt, nun auch nach den Mitteln, wodurch sie zu lösen? — Vor allen Dingen gehört dahin wohl ein hinreichender Vorrath von ästhetischer und technischer Ausbildung, d. h. wer ein Tonstück vortragen will, muß vor allen Dingen diejenige Herrschaft über den gesammten Mechanismus der musikalischen Tonproduktion besitzen, welche dazu gehört, das, was ihm vom Componisten in Noten vorgezeichnet wurde, dergestalt tönend ins Leben einzuführen, daß dadurch sämmtlichen musikalischen Schriftzeichen sowohl quantitativ als qualitativ auf's genaueste entsprochen wird. Niemand vermag ein Tonstück, welches es sey, zu spielen oder zu singen, der nicht vor allen Dingen die dazu nöthige technische Ausbildung besitzt. Es ist dies das Mechanische in der Musik, das an jeder Kunst mit mehr oder minderer Wesenheit haftet. Der Maler, der nicht die Mischung und

überhaupt technische Behandlung der Farben vollkommen versteht, vermag eben so wenig, ein ordentliches Bild herzustellen, als ein Bildhauer eine Statue, der nicht vorher mit Meißel und Schlägel kunstfertig umzugehen lernte. — Dann gehört zweitens dahin aber auch jenes höhere und eigentliche Darstellungs-Vermögen, das die vorhandenen technischen Kräfte und Mittel in solcher Richtung und dergestalt zu benutzen weiß, daß, nachdem der eigentlich geistige Inhalt des vorzutragenden Tonstücks erkannt wurde, derselbe gewissermaßen auch zu einer sinnlichen Wahrnehmung durch den Vortrag gelangt, — das Vermögen, welches den einzelnen Tönen des mit technischer Vollendung vorgetragenen Tonstücks sowohl für sich als in ihrem Zusammenhange denjenigen emphatischen Accent und sowohl nach Seiten der Quantität, als nach Seiten der Qualität ihres Klanges verleiht, welcher nöthig ist, um wirklich jenes Gefühl oder die Vorstellung und Idee dadurch zum Ausdrucke zu bringen, das oder die der Componist dadurch ausgedrückt haben wollte. Wir begreifen den ungleich höheren Antheil, den dieses Mittel des musikalischen Vortrags vor dem ersteren an seinem Gelingen, seiner Vollendung hat; doch wird dadurch die Nothwendigkeit jenes noch keineswegs gemindert. Selbst die rapideste, glänzendste technische Fertigkeit reicht nicht aus, ein Tonstück wirklich gut, d. h. kunstgerecht und zwar nach Innen wie nach Außen vorzutragen, sondern es gehört dazu auch noch das eigentlich künstlerische und auf eigenem tiefen und leicht erregbaren Gefühle beruhende Vermögen, den äußeren wahrnehmbaren Klang in Einklang mit derjenigen inneren Musik des Herzens zu bringen, aus welcher die ganze Composition zuvor als ein gewissermaßen versinnlichendes Bild entsprang; und soll auf irgend einer Seite ein Mangel statt haben, so kann das eher noch geschehen auf Seiten der mechanischen Fertigkeit, als auf Seiten dieses Vermögens, da, ist dieses in dem gehörigen Grade und mit der möglichst höchsten Kraft vorhanden, sich sogar mit einem geringeren Maaße von technischer Gewandtheit etwas Vollkommenes, Gutes und Tüchtiges in der Kunst des Vortrags erreichen läßt. Eine Menge der anschaulichsten Beispiele könnte ich dazu aus der Erfahrung meines Lebens beweislich anführen; aber nicht eines ist mir bekannt, welches darthäte, daß auch ohne die höchste Schärfe und Kraft des eigentlichen Darstellungsvermögens ein wirklich guter Vortrag möglich seyn oder möglich werden könnte.

Liegt doch dies auch in der Natur der Sache. Wir bedienen uns allerdings des Ausdrucks, um Etwas, das unsern ganzen Beifall hat, einen Vortrag, der in der tiefsten Tiefe unseres Innersten uns aufregte, damit zu bezeichnen; allein wirklich „Vollendetes" dürfte demungeachtet schwerlich ein Künstler damit erreichen. Der vortragende Künstler schafft, indem er ein Musikstück vorträgt, zwar scheinbar aus sich selbst, aber in Wahrheit ist er nur ein Nachbildner, wie der Maler, der ein gegebenes Porträt oder welches andere Bild nachzeichnet, nachmalt. Es gebraucht dieser dieselben Farben, dasselbe Material, das auch der erste Schöpfer des Originals anwandte; aber wie oft ist, daß er sagen dürfte, er habe auch nur annähernd dieses in seiner wahren Wesenheit erreicht? — Ich gebe zu, daß ein Virtuos, indem er ein Tonstück vortragen will, durch das vorangegangene Studium dasselbe in seiner ganzen Schönheit und bis zur lautersten Klarheit des Bewußtseyns in sich aufgenommen haben soll; allein indem er es nun vorträgt, — es soll ihm möglich werden, wirklich möglich werden, den Hörer scheinbar in denselben seelischen Zustand zu versetzen, in welchem er sich befand, als er des Tonstücks Wesen und geistigen oder künstlerischen Inhalt behufs des Vortrags in sich aufnahm, zu seinem eigenen machte, Schein ist dies dennoch nur, Wahrheit niemals; denn auf dem langen, mühsamen Wege von der eigenen Anschauung des inneren Seelenbildes bis zum kalten, darstellenden Material und dargestellten Stoffe selbst geht — wie ich mich schon vorhin aus anderm Anlaß ausdrückte — immer Viel und so Viel von der zaubermächtigen Urschönheit jenes verloren, daß dieser, der dargestellte Stoff, das Nachbild, stets nur als ein matter Abglanz erscheinen kann von dem früher Erschauten, niemals ein vollkommen getreues Nachgebilde zu werden vermag. Der Maler weiß das am besten, und jeder nachbildende Künstler, die hierin alle, der Musikvirtuos nicht ausgenommen, sich gleich stehen, wird, hat er reiflich nachgedacht über sich und seinen Beruf, an sich solche Erfahrung schon gemacht haben, wäre ihm von Mutter Natur auch das ausgebildetste, stärkste und fruchtbarste Darstellungsvermögen zu Theil geworden. Der Grund davon dürfte darin liegen, daß die Thätigkeit dieses Vermögens, so bald sie angewandt oder rege gemacht wird, sich in drei unter sich durchaus verschiedene Akte oder Momente theilt, die nach inneren Gesetzen zwar alle auf einander folgen, wie

die logischen Formen des Denkens und der Schlüsse und wie die rhythmischen Stadien des gleich einer ununterbrochenen, aber ewig bewegten Welt dahin strömenden Gefühlslebens, aber die durch die Verschiedenheit ihrer Richtung alle auch den Menschen, den Künstler zu umfassend und zu sehr in der Totalität seines Seyns aufregen, als daß nicht in dieser Aufregung selbst wieder der schaffenden Hand die Gestalt des Urgebildes auf länger oder kürzer, mehr oder weniger verschwinden sollte. Zunächst nämlich wirkt dabei das Genie: der Künstler empfängt das vorzutragende Musikstück, studirt es, faßt seinen geistigen Inhalt auf, vergegenwärtigt sich denselben durch allerhand bildliche Vorstellungen, erweitert und erhöht ihn durch Anknüpfung verwandter Ideen, nimmt dann die dargebotenen Mittel des Ausdrucks gleichsam zur Hand und haucht nun denselben, indem er das gesammte Tonstück nach Inhalt und Form gewissermaßen und dergestalt zu seinem vollen Eigenthume gemacht hat, daß alles vorangegangene Studium von dem Hörer vergessen und der Vortrag als ein unmittelbarer Erguß der Seele aufgenommen zu werden scheint, dasjenige Leben ein, das jene Vorstellungen in seiner Seele selbst aufgeregt haben; dann wirkt dabei aber auch der Verstand: die frühere Schöpfung der bloßen Einbildungskraft wird, damit sie vollkommen richtig sich gestalte, vor dem eigentlichen Vortrage noch dem kältern Urtheile unterworfen, aus den vorhandenen verschiedenen technischen Darstellungsmitteln wählt der Künstler für jeden einzelnen Ton, jede einzelne Stelle des vorzutragenden Musikstücks die jedesmal zweckmäßigsten und ausdrucksvollsten aus, ordnet dieselben nach reiflicher Prüfung und kunstmäßiger Durchschauung und verleiht so dem bisher Regelleeren und Leblosen endlich Gesetz, Regel und wirksames Leben, damit es ein gewisses selbstständiges Ansehen zugleich gewinnt; und endlich drittens wirken dabei auch Verstand und Genie gemeinschaftlich, die Kräfte Beider vereinigen sich, schaffen das geborgte, aber bereits zum eigenen gewordene Werk, lassen die ästhetische Idee zur Wirklichkeit, das Gedachte und Empfundene zur Anschauung, wirklich sinnlichen Wahrnehmung gelangen und so es nicht mehr etwa ein bloßes Eigenthum des einzelnen Künstlers, sondern ein für Jedermann genießbares Gemeingut seyn und werden.

§. 8.

Möglichkeit und Gegenstand einer Vortragslehre.

Man begreift abermals die Größe und Erhabenheit der Aufgabe eines wirklich künstlerischen Vortrags! — Doch haben wir nunmehr sein Wesen, seine innere Natur und Bedeutung nicht an und für sich blos noch erkannt, sondern sind wir zugleich einig auch bereits geworden über die Mittel und den Akt, den eigentlichen Proceß seiner Thätigkeit, wie über die Art und Weise und den gleichsam mechanischen Fortgang der Kräfte, die dabei, bei dieser Thätigkeit, bei der Vollbringung eines musikalischen Vortrags, mehr oder weniger einzeln oder mehr oder weniger gemeinschaftlich wirken, so kann für den Hellerschauenden endlich auch keinerlei Zweifel mehr übrig bleiben,

einmal und eben so wohl über die Möglichkeit einer musikalischen Vortragslehre,

als zweitens auch über den Gegenstand, welchen dieselbe als solche abzuhandeln und zu ergründen hat. Bleiben wir zuvörderst bei dem ersten Punkte, der Möglichkeit einer musikalischen Vortragslehre, noch etwas stehen.

Diese Möglichkeit einer musikalischen Vortragslehre anlangend, hat dieselbe schon vielfach in Zweifel gezogen werden sollen, indem man die Kunst des Vortrags lediglich für ein Werk des (angebornen) Talents und Genie's ausgeben zu müssen meinte, dem — was seine Ausbildung betreffe — einzig auf dem Wege des persönlichen, mündlichen Unterrichts, durch Vormachen und Vorbilden, zu Hülfe gekommen werden könne. Wäre der Satz wahr, so ginge nichts Geringeres daraus hervor, als daß Jeder, welcher praktische Musik treibt, aus Beruf oder aus Vergnügen, auch der großen Gefahr ausgesetzt wäre, niemals ein Tonstück ordentlich vorzutragen, wenn er sich nicht im Besitz eines ausnehmenden Musiktalents oder der Gelegenheit befände, nach guten praktischen Mustern sich für jedes einzelne Tonstück, das er singt oder spielt, auszubilden, den Unterricht eines solchen Lehrers zu genießen, welcher in Folge eigener genialer Produktionskraft volle Herrschaft über jene schwere Kunst besitzt. — Trübe Aussicht für Jeden, der da singt oder spielt, und am Singen oder Spielen Freude hat, so trübe, daß den Meisten unter seiner unendlichen Zahl wohl

gerathen werden dürfte, abzustehen von ihrem Unternehmen und die Opfer an Zeit, Mühen und Vermögen, welche sie demselben bringen, zu sparen, da selbige doch nur vergebens seyen, indem ohne wenigstens einigermaßen guten Vortrag Nichts davon, kein Gewinn sich absehen läßt, als zum Höchsten ein wenig sinnliches Ergötzen des Gehörs. — Doch dürfte zum großen Glücke jene Ansicht nach meinem Dafürhalten jedes festern Haltpunkts und jeder ernstlichern Begründung entbehren, und hoffe ich, in dieser Behauptung auf die Zustimmung jedes Verständigen zählen zu dürfen, so gewiß in eben der Allgemeinheit jener Ansicht der Grund gesucht werden muß, warum unsere Literatur bis heute noch (nach meinem Wissen) keine eigentliche **musikalische** Vortragslehre besaß, wie solche in diesem Buche zu geben der **Versuch** gemacht werden soll.

Allerdings wird ohne ein gewisses angebornes Talent zu dieser Kunst niemals etwas auch nur einigermaßen Vollkommenes und Erträgliches im Vortrage der Musik geleistet werden können, und thöricht wäre es, zu behaupten, das zu einem guten Vortrage unerläßlich nothwendige Darstellungsvermögen könnte ohne weitere natürliche Anlagen lediglich auf dem Wege der Wissenschaft gelehrt und erworben werden. Doch eben so thöricht scheint mir auch das Umgekehrte, zu behaupten, die Kunst des guten musikalischen Vortrags sey ausschließlich ein Werk des Talents, des Genie's und der nachahmenden Uebung. Jede meisterliche Leistung in irgend einem Fache der Kunst, wie Wissenschaft, erfordert eben sowohl einen gewissen Grad natürlicher Anlage dazu, als einen gewissen und bedeutenden Grad von Uebung, und was die schwere Kunst des musikalischen Vortrags betrifft, so hängt dieselbe allerdings zunächst und zum großen Theile ab von der Stärke der Einbildungskraft, welche ihrer Fähigkeit nach angeboren seyn muß. Allein bis zu einem gewissen Grade besitzt diese Fähigkeit jeder Mensch, da jeder Mensch von der Mutter Natur mit dem Triebe dazu auch die Gabe oder das Vermögen geerbt hat, sein Inneres auf eine gewisse Weise äußerlich darzustellen, und erfordert in Hinsicht auf musikalische Kunstleistung dieses Vermögen eine besondere Lebendigkeit, Kraft und Schärfe, so lassen sich dieselben auch wohl bei jedem Musiktreibenden in so fern bis zu einem gewissen Maaße und Grade voraussetzen, als ohne alles Talent zu dieser Kunst er schwerlich diejenige praktische Gewandtheit erworben haben würde, die

von dem guten Vortrage als erstes wesentliches Bedingniß vorausgesetzt wird. In dem Mehr oder Weniger dieses Maaßes und Grades liegt dann allerdings zwar der wesentlichste Grund des mehreren oder wenigeren Gelingens des Vortrags; aber eben damit gelangen wir auch auf den Punkt, von wo aus sich die Linie beschreibt, die den eigentlichen Künstler von dem bloßen Dilettanten oder jedem sonstigen bloßen Kunst- und Schönheits-Freunde unterscheidet. Der Dilettant, im Besitze eines geringern Grades von Darstellungsvermögen, darf sich vielleicht begnügen mit dem blos Wohlgefälligen in der Leistung, nicht aber der eigentliche Künstler, welcher, mit höheren Kräften begabt, auch von noch höherem und zwar dem Standpunkte aus seinen Gegenstand aufzufassen hat, der ihm einen allseitigen Ueberblick über denselben gestattet: ein Umstand, der abermals und ebenfalls die Ansicht über den Haufen wirft, wornach das künstlerische Vorbild allein den Maaßstab und Leiter abgeben soll in dem Studium der Kunst des musikalischen Vortrags, denn nach solchem Vorbilde seine eigene Leistung ordnen wollen, würde auch dasselbe Maaß von Darstellungsvermögen voraussetzen, was selten oder niemals der Fall ist, und wenn dies auch — niemals etwas Anderes erzeugen würde, als eine, aus dem Kreise aller eigentlichen Kunstleistung scheidende, mechanische Copie.

§. 9.

Fortsetzung.

Dann ferner auch: — darf das Genie an und für sich schon ein Mustergeist genannt werden? — Ich glaube nicht und habe die Zustimmung der tiefsten Denker über Kunst und deren Wissenschaft für mich. Daß erst durch die Größe und Kraft des Genie's der Künstler sich zum Künstler erhebe, ist ein alter, wahrer Satz; aber wodurch gewinnt das Genie seine höchste Kraft? — doch nur durch Ausbildung, Läuterung und Entwickelung, durch Fleiß und Studium, und was Gegenstände dieser Beiden sind, kann auch gelehrt werden und muß gelehrt werden, in die Form eines wissenschaftlichen Systems gebracht werden können. Unter den Kunstphilosophen war Lessing der eifrigste, welcher dem bloßen Genie, dem genialen Künstler das Wort redete, aber sofort setzt er bei allen betreffenden Gelegenheiten wohlweislich hinzu, daß ihm der denkende, wissen-

schaftlich gebildete Künstler „doch noch Eins so viel" werth sey. Schwerlich auch wird das Genie für sich, das rohe, nicht in seiner Regel entwickelte Genie jemals etwas Vollkommenes, und wie in allen Künsten, so schwerlich auch in der Kunst des musikalischen Vortrags gestalten. Welcher Virtuos, Sänger oder Spieler, der Nichts besitzt als sein bischen Talent oder Genie, niemals tiefer eindrang in die eigentliche Wissenschaft seiner Kunst, hat auch schon jemals etwas wirklich Vollkommenes, völlig Tadelsfreies in derselben geleistet? — Ich weiß Keinen. Ein geniereicher, genialer Naturalist, nichts weiter erscheint er im glücklichsten Falle, der stets aber schon auf halbem Wege zum Ziele stehen bleiben muß. Göthe's allbekanntes Wort:

„Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nicht; eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen."

findet auch hier, in Betracht der Kunst des musikalischen Vortrags, seine Anwendung. Das Genie für sich folgt stets nur einem natürlichen Triebe, unbekümmert um das Woher? und Wohin? — erst, hat es seine Bildung erhalten in der Schule der Wissenschaft, ist es fertig und stellt sonnenhell dar, was in seinem Innern schon von ehedem daliegt, nicht an fremden Feuern sich erwärmend, sondern stets nur eigene Gluthen nährend. Göttlicher Weihung muß allerdings die Seele voll seyn, soll irgendwo und wie sich eine Kunstleistung gestalten, aber der Verstand auch zugleich geläutert und der Kopf angefüllt mit tiefer Erkenntniß: erst dann tritt, ohne alle mühselige Quälerei, das hohe Ideal, das in der Musik mit ihrem Aetherleib der wogenden, sanft bebenden Luftwelle wie ein Strahlenbild hinter einem magischen Schleier gestaltungslos verschwimmt, in einem reinen bezaubernden Hellschein, wie eine deutliche Erinnerung eines früher geschauten Heiligen, mit einem Zauberschlage gleichsam hervor in glänzender strahlender Klarheit; und wir tragen sämmtlich auch, wie wir uns Menschen und Kinder Gottes nennen, ein solches hohes, himmlisches Bild in uns, nur schlummert es meist eingesargt und unbelebt im dichten irdischen

Stoffe, so daß die Meisten auf dieser Welt kaum eine einzige hellere Minute verleben, und, wenn es Einigen auch schon hie und da aufdämmert in ihrem Innern, es im Ganzen doch nur sehr Wenige sind, welche, heller erwacht, darin bewußtvoll umherschauen und eine Fülle schöner Gesichte und Klänge in sich verspüren, die der Genius dann, das Genie, unbewußt sich seiner Kraft, aber unerschöpflich auch in seiner immer neuen Erfindung, hervorzaubert in wunderbarer, herrlicher, mächtig wirkender Gestalt, doch auch stets nur an der Hand der Erkenntniß, die ihm weise und erfahren überall die rechten Mittel zeigt zur bezweckten Bildung und gewonnen wird — in der Wissenschaft. So überall, wo wahre Kunst erblüht, und so also auch in der Tonkunst, namentlich aber ihrer Kunst des Vortrags, als derjenigen Kunst, wo ihre Werke zuerst zur wirklichen Anschauung gelangen.

§. 10.

Fortsetzung.

Des Umstandes ungeachtet also, daß bei dem Darstellungsvermögen, welches von der Vollendung des musikalischen Vortrags, als zweites seiner Mittel (s. oben §. 7), nothwendig erfordert wird, vorzugsweise das Genie des vortragenden Künstlers wirkt, und schon gerade dieses Umstandes wegen, den die Anhänger der entgegengesetzten Meinung so gern, beredt und kräftig für sich geltend machen, erscheint das Zurückführen dieser Kunst des musikalischen Vortrags auf ein wissenschaftliches Lehrsystem, kurz eine musikalische Vortragslehre — und auch nicht blos möglich, sondern sogar nothwendig selbst; denn vermag das Genie in der Erkenntniß erst, in dem Studium, der Wissenschaft, zur vollen Erstarkung zu gelangen, so — glaube ich — bedarf es für die Nothwendigkeit dieser Wissenschaft oder deren Lehrsystems keines weiteren Beweises. Nun ist es aber auch nicht blos das Genie, welches wirkt, so bald das Darstellungsvermögen des vortragenden Künstlers in Thätigkeit tritt, sondern mit der Kraft des Genie's vereinigt sich dabei — wie wir gesehen haben — auch die Kraft des denkenden Geistes, des Verstandes, und was dieser begreift, erfaßt und zum Gegenstande seiner Thätigkeit erhebt, vermag stets auch Gegenstand einer wissenschaftlichen Lehre zu seyn, indem ja der Ver-

stand und wenn nicht allein, so doch immer zunächst es ist, an welchen das, was Lehre heißt, sich richtet, so daß es also, um nun nach erwiesener Möglichkeit und Nothwendigkeit einer musikalischen Vortragslehre auch den Gegenstand derselben näher zu bestimmen, nur darauf anzukommen scheint, specieller noch denn vorhin die Art und Weise zu untersuchen, in welcher der Verstand, das Denkvermögen des vortragenden Künstlers zu dieser seiner Kunst in engerer, eingreifender Beziehung steht.

Wir kommen damit auf das erste der oben §. 7 aufgeführten Darstellungsmittel oder derjenigen Mittel zurück, wodurch allein die Lösung der schweren Aufgabe eines vollendeten musikalischen Vortrags möglich werden kann, — auf den hinreichenden Vorrath ästhetischer und technischer Ausbildung. Man sagt, daß die ästhetische Ausbildung eines Künstlers, so weit sie in die praktische Musik eingreife, lediglich Sache des Gefühls und des Geschmacks sey, Beide aber, Gefühl und Geschmack, nicht gelehrt werden können, und hat damit Recht, so lange man den Begriff des Wortes lehren lediglich in seiner Objektivität erfaßt; allein zugestehen wird man doch müssen, daß Beide, Gefühl und Geschmack, als in dem menschlichen Wesen begründet, mit diesem ihre Wissenschaft besitzen, und daß, solche Wissenschaft auch nur ihren Grundzügen nach entwickelt, es mindestens möglich seyn und werden muß, dem praktischen Künstler diejenige Kenntniß über Gefühl, Geschmack rc. mitzutheilen, welche ihn sowohl über den geistigen Inhalt eines Tonwerks, als über die Art und Weise seines Ausdrucks im Allgemeinen nicht mehr in Zweifel lassen kann, da — wie allgemein bekannt und durch die Wissenschaft erwiesen — jedes Gefühl eben sowohl seinen eigenen Ton und Rhythmus als seinen eigenen Charakter hat, aber Rhythmus und Ton eben die Grundelemente aller musikalischen Darstellung und die Gefühle der einzig richtige Gegenstand derselben sind, und da der Geschmack, welcher an sich zwar nicht gelehrt, sondern nur durch Uebung in der Anschauung seiner Gegenstände ausgebildet werden kann, doch in seinen Richtungen so viele verschiedene Weisen an sich trägt, welche sämmtlich durch das belehrende Wort entweder geleitet und geordnet oder verbessert und charakteristisch gezeigt werden können. Eben so sagt man ferner von der technischen Ausbildung eines praktischen Künstlers, daß, in objektiver Beziehung dieselbe rein Sache der praktischen Uebung

und in subjektiver bereits Gegenstand der allgemeinen Musiklehre, wie diese schon jeder praktische Unterricht a priori in sich schließe, sey, und man hat damit ebenfalls Recht, so lange man unter technischer Ausbildung Nichts versteht, als die fertige Kenntniß dessen, was die sogenannte allgemeine Tonlehre und die Schule irgend eines musikalischen Instruments oder des Gesanges umfaßt; allein wie unendlich weit gestaltet sich das Gebiet, das die technische Ausbildung eines Künstlers auch außerhalb der allgemeinen Musiklehre und seiner speciellen Schule noch für die Betrachtung dessen, was die Tonlehre enthält und giebt, lediglich in Beziehung auf den dadurch zu bewirkenden Ausdruck eröffnet!? — Die specielle praktische Schule z. B. — wird man zugestehen müssen — hat ohne Ausnahme nur die höchst möglichste technische Gewandtheit in der Behandlung irgend eines Instruments oder einer Stimme zum Ziele, und lehrt dazu nicht allein ihr Instrument oder ihre Stimme in allen Theilen genau kennen, sondern giebt auch die möglichst umfassendste Anleitung zur fertigen Behandlung dieser Theile wie des Ganzen überhaupt; jedoch welcher wesentliche Unterschied bleibt demungeachtet hinsichtlich ihrer Wirksamkeit, ihres Vortrags noch bestehen z. B. zwischen einem Solisten und bloßen Ripienisten, zwischen Solo- und Chorsänger, einem Concertisten und dem Sänger in der Oper? — Alle verfolgten in der Schule ein und dasselbe Ziel, und so bald sie, ins wirksame Leben tretend, die Schule verlassen, trennt sie je ein anderes, das in seinen Endpunkten zusammenläuft einzig in der Kunst des Vortrags, indem diese nun hier beschreibt eine vielverzweigte subjektive Verschiedenheit und sowohl nach Seiten des bloßen Begriffs, als nach Seiten der speciellen Richtung, welche dieser Begriff in seiner Deutung nimmt. Zu keinem andern Resultate gelangen wir, fassen wir das Wort „technische Ausbildung“ auch nur in seinem nächsten, rein praktischen Sinne. Die sogenannte allgemeine Musiklehre lehrt alle die Sachen, die in solchem Sinne dazu gehören, kennen, und die Schule, z. B. irgend eines Instruments oder einer Stimme, lehrt sie machen, aber sie anzuwenden auch zu diesem oder jenem bestimmt zu bezeichnenden Ausdrucke — meine ich — lehrt keine von Beiden; und dennoch ist dies zu lehren, so gewiß als der Rhetor sagen kann, daß dieses oder jenes Wort zum Ausdrucke dieses oder jedes Gedankens besser paßt, denn ein anderes. Und endlich auch ruft — wie wohl von keiner Seite her

bestritten werden dürfte — die Verschiedenheit, welche sowohl generell als formell zwischen den einzelnen Tonstücken herrscht, eine nicht minder große Verschiedenheit in der Vortragsart derselben hervor, die ebenfalls und nicht blos gelehrt werden **kann**, sondern auch gelehrt werden muß, und gleichwohl aus dem eigentlichen Kreise der sogenannten allgemeinen Musiklehre wie dem der praktischen Instrumenten- und Gesangschule eben so weit scheidet, als z. B. die Declamation aus dem Kreise der Poetik und Grammatik. Allerdings wird zwar in den einzelnen Schulen auch vielfach Rücksicht auf diesen Gegenstand genommen, doch wegen seiner Unwesentlichkeit niemals in der Weise, daß dadurch seine eigentliche Lehre als erschöpft betrachtet werden könnte.

§. 11.

Fortsetzung.

Demnach scheinen sich denn für die Aufgabe einer **musikalischen Dynamik** oder einer Lehre der Kunst des Vortrags in der Musik folgende Gegenstände als die nächsten und wesentlichsten Theile ihres Unterrichtsplans zu ergeben.

Zuvörderst wird dieselbe darzuthun und zu bestimmen haben die **Verschiedenheit des Begriffs**, in welcher nach Seiten seiner praktischen Deutung das Wort **Vortrag**, als allgemein die Verlebendigung eines in seinem nächsten Zeichen der Note aufgestellten musikalischen Kunstwerks, nicht allein aufgefaßt zu werden pflegt, sondern auch aufgefaßt werden muß, und daraus dann einzeln auch die verschiedenen Richtungen dieses Begriffs selbst belehrend und dergestalt erläuternd verfolgen, daß der Leser darnach sich nicht blos überhaupt gewissermaßen heimisch fühlt in denselben, sondern so heimisch und vertraut auch, daß er das Specielle, das seine Absicht insbesondere Betreffende mit Sicherheit darnach zu ordnen oder darauf anzuwenden vermag; dann wird sie, um das innere Wesen des Vortrags nach allen diesen Richtungen näher noch und deutlicher zu charakterisiren, zeigen müssen, welche **Anforderungen überhaupt** und sowohl von Seiten der Kunst als solcher, denn von Seiten des nächsten Zwecks des Vortrags selbst **an diesen im Zustande seiner Vollendung gestellt werden**; und dabei angekommen, dieser Obliegenheit sich entledigt, wird der

Umfang und specielle Inhalt dieser Anforderungen von selbst sie unmittelbar führen zur Darlegung der subjektiven Verschiedenheiten, welche in der Kunst des Vortrags statt finden, ob es der Virtuos und Solist oder ob es der bloße Ripienist und Accompagnist, ob es ein ganzes Orchester oder auch nur ein Spieler, ob es das Instrumental-Orchester auch für sich allein blos oder ob im Verein mit einem Singchore, ob es der Bühnen- und Theatersänger oder ob es der Concert-, Chor- oder Kammersänger es ist, von dem irgend ein Tonstück vorgetragen wird oder vorgetragen werden soll, indem sich hiernach nämlich nicht allein jene Anforderungen wieder in ein besonderes Maaß und Ziel ordnen und theilen, sondern auch deutlicher und specieller noch die Beschaffenheit der einzelnen Vortragsweisen und das allgemeine und Haupt-Kennzeichen entscheidet, wornach die größere oder mindere Güte und Richtigkeit des Vortrags in jedem einzelnen Falle beurtheilt werden darf.

Mit Abhandlung dieser drei Gegenstände dann hat nach meinem Dafürhalten die musikalische Dynamik aber auch den Kreis ihrer allgemeinen Betrachtungen geschlossen, und verlassend die weitere Perspektive, aus welcher sie eine blos klare Anschauung ihres Gegenstandes und Gebiets sich noch zu verschaffen strebte und deren Standpunkt sie um eben dieses Umstandes willen auch ausdrücklich wählte, da der Deutlichkeit jedes Gefühls und jeder Erkenntniß, soll sie hinlänglich und vollständig seyn, stets ein klares Bewußtseyn desselben oder derselben nothwendig vorausgehen muß, tritt sie nun diesem, ihrem Gegenstande und Gebiete, auch näher und legt jeden einzelnen Bestandtheil desselben dem forschenden Auge auch zu besonderer Betrachtung vor, damit die Klarheit der Anschauung und Erkenntniß wirklich sich zu einer vollkommen deutlichen auch gestalte, und damit sie nicht blos die Mittel auch kennen und im Einzelnen bilden lerne, durch welche jenes bei allgemeiner und genereller Betrachtung so schön sich ausnehmende Gemälde gestaltet werden konnte, sondern die Art und Weise dieser Gestaltung auch mittelst Zusammenfügung und gleichzeitiger Verwendung jener einzelnen Mittel. Der nächste und reichhaltigste unter diesen einzelnen Bestandtheilen wird diejenigen Mittel betreffen, welche die eigentliche Technik der gesammten Musikkunst selbst uns als besonders erforderlich zur Gestaltung eines gutes Vortrags darbietet, wie z. B. praktische oder sogenannt mechanische Fertigkeit, die von

solcher bedingten verschiedenen Applicaturen auf der Mehrzahl der Instrumente, beim Blaseinstrumentisten und Sänger der sogenannte Ansatz, beim Geiger die Bogenführung, bei Allen die Deutlichkeit in der Execution rc. rc.; dann werden als solche einzelne Bestandtheile ferner hervortreten die verschiedenen Gattungsformen, in welchen der musikalische Vortrag sowohl nach Seiten seiner Objektivität als nach Seiten seiner Subjektivität zu erscheinen vermag, indem er sich nämlich z. B. gestalten kann bald als ein leichter oder als ein schwerer, als ein einfacher oder verzierter, und auch als ein durch den besondern Styl des vorzutragenden Tonstücks besonders gestalteter rc. rc.; und endlich auch die nach den Gesetzen der Compositionskunst bestimmt gemessenen Formen der einzelnen Tonstücke selbst, in sofern dieselben nämlich, als unter sich charakteristisch sehr verschieden, nicht minder einen wesentlichen Einfluß üben auf die Art und Weise ihres Vortrags.

§. 12.

Fortsetzung.

Und habe ich damit zugleich eine Uebersicht des Umfangs wie der Gegenstandsfolge gegeben, worin ich hier den — meines Wissens — ersten Versuch einer musikalischen Dynamik zu wagen und zu vollenden gedenke, so bleibt mir, mit der Versicherung, daß in Betracht der nächsten Tendenz des Buchs alle genannten Gegenstände, so weit und integrirend sie theilweise auch vielen andern Lehrzweigen der musikalischen Kunst anzugehören scheinen oder wirklich angehören, hier nur in derjenigen Beziehung zur Untersuchung und Anschauung kommen werden, als in welcher sie näher oder entfernter lediglich zur Kunst des praktischen Vortrags stehen oder stehen können, nur die Bitte noch übrig, auch in keiner Beziehung und von keiner andern Seite her dieselben hier behandelt und betrachtet erwarten zu wollen. Ein Anderes z. B. ist, ob ich die Applicatur auf irgend einem Instrumente wirklich lehre, wie es Sache der sogenannten Schule dieses Instruments ist, oder ob ich von Applicatur überhaupt, ihrer Verschiedenheit, Begränzung rc., blos rede in so weit, als sie ein wichtiges Mittel ist, ein Tonstück gut vorzutragen. Den Ansatz beim Gesange oder bei irgend einem Blasinstrumente zeigen oder lehren, wie er richtig und wie er nicht

richtig ist, ist Sache des Unterrichts im Gesange und auf diesem Blasinstrumente, nicht aber Sache der Dynamik, welche den Ansatz nur erschaut in seiner Bedeutung zum Vortrage. Und diese beiden beispielsweise angeführten Gegenstände mögen in dem Betracht zur Schlußnahme auf alle übrigen dienen. Daher aber erscheint dieses mein Buch gewissermaßen auch als ein Anhang zu jedweder praktischen Musiklehre und Musikschule, und erhebt sich — nach meinem Dafürhalten — auf seinem Standpunkte zu einer wirklichen Lehre der Kunst des musikalischen Vortrags, oder — wenn noch nicht bis dahin — so zum mindesten doch wohl zu keinem unbeachtenswerthen Wegweiser bei dem Unternehmen, die Idee einer solchen Lehre in wissenschaftlich systematischer Weise zu verwirklichen.

Musikalische Dynamik

oder

die Lehre vom Vortrage in der Musik.

Erstes Capitel.

Allgemeine Vortragslehre.

§. 13.

Verschiedenheit der Begriffsbestimmung des musikalischen Vortrags.

Vortrag überhaupt nennen wir — wie in der voranstehenden Einleitung näher und weiter ausgeführt wurde — in der Musik **die Verlebendigung eines bereits nach Form und Wesenheit fertigen Kunstwerks**, oder diejenige Thätigkeit, wodurch ein Tonstück sinnlich (mit dem Ohre) wahrnehmbar ins Leben eingeführt, der sinnlichen Wahrnehmung auf irgend eine Weise, d. h. entweder durch den Gesang oder durch das Spiel von Instrumenten, entgegengeführt wird. Nicht wie in jeder andern Kunst nämlich stellt auch in der musikalischen der erste Schöpfer ihrer Werke in demselben Momente, in welchem er sie schafft, dieselben zur sinnlichen Anschauung aus, obschon diese Versinnlichung irgend einer ästhetischen Idee bei ihm eben sowohl eigentlicher und letzter Endzweck ist, denn bei jedem andern Künstler, sey dieser Dichter, Bildhauer, Maler oder welcher sonst; sondern er vollendet das Kunstwerk lediglich in dem Kreise der Idee und Empfindung und hält diese dann vorerst nur fest in dem blos sichtbaren Zeichen der Note oder überhaupt Tonschrift, und um zu jenem seinem eigentlichen und letzten Endzwecke zu gelangen, bedarf er, da ein musikalisches Kunstwerk in Folge seines ätherischen Stoffes und in Folge

der Allgemeinheit seiner Bestimmung niemals für das Auge blos, ja streng genommen gar nicht für dieses, vielmehr ausschließlich nur für das Ohr, das für jeden andern denn blos klingenden sinnlichen Eindruck schlechterdings keine Empfänglichkeit in oder an sich trägt, geschaffen seyn kann und geschaffen wird, — aus diesen Gründen bedarf er, entgegengesetzt jedwedem andern Kunstschöpfer, dazu noch eines Vermittlers gleichsam zwischen sich, als dem Producenten, und der gesammten äußern, so zu sagen consumirenden Kunstwelt, der das Geschäft und die Aufgabe übernimmt, dem, was er, als durch den Ton ausdrückbar, in Noten oder welcher sonstigen Schriftform aufzeichnete, nun auch dasjenige tönende Leben zu verleihen, das es für die Wahrnehmung mit dem ihm allein zugehörenden Sinne des Gehörs möglich macht *). Nun aber kann eben sowohl die Art und Weise dieser Vermittlung als die Person des Vermittlers, es kann die Vermittlung zwischen dem ersten dichtenden oder producirenden Tonkünstler und der consumirenden äußern Kunstwelt sowohl in subjektiver als in objektiver Weise eine verschiedene seyn. Einmal nämlich ist es nicht immer nöthig, daß der Tondichter das in seiner Idee, in seinem Innern fertige musikalische Kunstwerk zuvor auch in den Zeichen der Tonschrift noch für einen Dritten, Vierten ꝛc. behufs des fremden Vortrags festzuhalten bemüht, oder daß überhaupt der vortragende Künstler eine von dem ersten dichtenden ganz verschiedene Person ist, sondern es kann dieser, so bald das Werk nur in seinem Innern fertig ist oder so bald er sich nur irgend von einem innern Drange aufgefordert fühlt, das, was eben in seiner Seele vorgeht, auf diese musikalische und keine andere Weise auszudrücken, auch selbst sofort, und ohne daß er zuvor in Noten solches innere Leben dem Auge auch sichtbar darstellt, zu demjenigen darstellenden Mittel, das ihm am geschicktesten zu dem Ausdrucke dünkt, zu Instrument oder Gesang greifen, und unmittelbar selbst tönend ins Leben einführen, was seine Seele, sein ganzes Innere in dem Augenblicke auf so namenlose Weise bewegt. Dann kann ferner und endlich auch der Vermittler, welcher zwischen den ersten dichtenden Tonkünstler und der

---

*) Vergl. die voranstehende Einleitung, wo das gesammte Wesen der Kunst des musikalischen Vortrags nach seinem Haupt- und allgemeinen Inhalte ausführlicher entwickelt ward.

äußeren sinnlichen Wahrnehmung des von demselben geschaffenen und dann allerdings in Noten verzeichneten Kunstwerks tritt, sowohl blos in einer Person, als auch in mehreren und sogar vielen Personen bestehen; es kann — mit einem Worte — der Vortrag eines Tonstücks sowohl durch blos eine Person, als durch mehrere Personen geschehen müssen. Und daraus, aus dieser sowohl subjektiven als objektiven Verschiedenheit der Art und Weise des musikalischen Vortrags entstehen wieder besondere verschiedene Begriffsbestimmungen desselben, indem man nämlich entweder gewöhnt worden ist, oder sich genöthigt gesehen hat, in die sogenannte musikalische Terminologie Ausdrücke aufzunehmen, die im Wesentlichen und Allgemeinen zwar alle den Begriff des Vortrags, doch im Generellen jeder einzelne für sich auch die eine oder andere solcher besondern Arten und Weisen des Vortrags bezeichnend in sich schließen.

§. 14.

Fortsetzung.

a) Musikalische Darstellung.

So nennen wir, was die erste oder subjektive Verschiedenheit betrifft, diejenige Art und Weise des Vortrags, wobei der Tondichter selbst als der Vermittler zwischen sich und der äußerlichen Verlebendigung oder allgemeinen sinnlichen Wahrnehmung seines Werks erscheint und wobei er daher niemals oder doch seltener dieses zuvor auch für die fremde sichtbare Anschauung aufzeichnet durch das Mittel der Note, insbesondere die musikalische Darstellung. — Diese Darstellung beruht, wie aller Vortrag, mit dem sie als nur eine besondere Gattung davon auch sonst Alles gemein hat, überhaupt und zunächst auf den Bedingungen der Objektivität, Idealität und Totalität, indem der Tonkünstler eben sowohl wie bei jeder andern Art des Vortrags zuvörderst und vor allen Dingen dazu bedarf eines darzustellenden und darstellenden Stoffes, und einer Auffassung des ersteren sowohl in seiner ideellen Gestalt als in der Gesammtheit seines Umfangs und Inhalts. Deshalb sagen nun zwar Einige, indem sie namentlich die Bedingung der Objektivität blos auf den darstellenden Stoff beziehen, und indem sie das Wort Darstellung weniger in seiner allge-

meinen, denn blos in seiner concreten Bedeutung erfassen, die Musik sey gar keiner eigentlichen Darstellung fähig und das Wort sey, als besondere Bestimmung des Begriffs Vortrag, völlig unpassend von ihr aus dem Bereiche der bildenden Künste adoptirt worden, da einem musikalischen Kunstwerke in dem Augenblicke, in welchem es zur sinnlichen Wahrnehmung komme, in Folge der durchaus ätherischen Natur seines einzig darstellenden Mittels, des Tons, streng genommen jede eigentliche Objektivität des Stoffes abgehe, und auch nicht eigentlich eine Totalität zugesprochen werden könne, weil der Ton nämlich kein raum-, sondern blos ein zeiterfüllender, kein sichtbarer, sondern blos ein hörbarer Körper sey; allein in sofern keinerlei Kunstwerken die sinnliche Vergegenwärtigung fehlen kann und darf, und in sofern alle Künste ihrem eigentlichen Wesen nach auf ein und dasselbe Ziel, auf ein und denselben Zweck hinausgehen und nur hinsichtlich der Form und des darstellenden Stoffes sich von einander unterscheiden, — in sofern, meine ich doch, darf mittelst der Illusion, die zudem ja unabwendbare Folge jener nothwendigen Bedingungen der Darstellung ist, das Wort „Darstellung" gleichwohl und nicht blos in allen Künsten, sondern und insbesondere auch in der musikalischen Kunst angewendet werden, nur freilich hier mehr in dem Falle, wo Dichtung und Vortrag gewissermaßen in einem Moment zusammentreffen oder wo — wie vorhin gesagt — der Tondichter in demselben Augenblicke, in welchem er schafft, zugleich auch als ausübender Künstler erscheint, beide Thätigkeiten, die der Tondichtung und die des bloßen Vortrags, in sich vereint.

Die Techniker nennen einen solchen Verein oder die Form, in welcher er statt hat, auch wohl freie Fantasie. Es ist diese nämlich nichts Anderes als jene musikalische Darstellung in concreto, das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildungs- und Erfindungskraft eines Tonkünstlers, ein völlig subjektiver Gefühlsausdruck durch Töne aus dem Stegreif, wobei sich der Spieler oder Sänger weder an eine bestimmte Form und Gattung der Tonstücke, noch an sonst Etwas, weder an eine Haupttonart oder ein im Voraus bestimmtes Tempo, noch an einen festen Charakter etc. bindet, sondern wobei er sich in wahrhaft ungebundener und ungehemmter Freiheit die mannigfachsten poetischen Licenzen gestattet, seine Ideenfolge unmit-

telbar durch Töne darstellt, wie dieselbe eben in seinem Innern sich gestaltet, harmonisch verbunden oder contrastirend, nur immer im natürlichst rhythmischen Maaß.

Man erkennt, daß diese Art der Musikgestaltung die höchste künstlerische seyn muß, und daher die außerordentliche Schwierigkeit einer solchen (eigentlichen) musikalischen Darstellung, wo dem Künstler das, was man Vortrag insbesondere heißt, gewissermaßen herabsinkt zu einem bloßen unbewußten Mittel, der äußeren Wahrnehmung sofort als wirklicher Tonpoet zu erscheinen; aber man wird auch zugeben, daß eben solche volle Freiheit in der wahren, weil unmittelbaren Tondichtung, eine solch' rein improvisirte, aber dennoch ächt künstlerische musikalische Rede, und gerade um ihrer eigenthümlichen Natur willen als augenblicklicher Erguß höchster Begeisterung, einen allmächtigen Reiz haben muß und kann; nur sind die Kräfte, welche dazu gehören, so selten vorhanden und in sich vereint. Schon die bloßen Augenblicke solch' hehrer Begeisterung, als dazu nothwendig, treffen nur sehr selten ein, und es wäre ein eitles Zumuthen, selbst von dem erwähltesten Künstler zu verlangen, jeden Augenblick sich einem derartigen Ergusse hingeben, gut fantasiren, gut darstellen zu können. Aber auch wenn diese Augenblicke da sind, — in wie sehr Weniger Seele wird es alsdann so hell und klar bis zum lichtesten Erschauen des Ideals, und wie noch weit Wenigere besitzen alsdann auch die allumfassende Herrschaft über ihre Kunst, die von derselben dargebotenen hundert- und tausendfachen Mittel sofort, augenblicklich und zwar auf die rechteste Weise zu gebrauchen?! — Daher erscheint denn die Darstellung, die eigentliche im concreten Sinne, nicht allein als die schwerste Art und Weise des musikalischen Vortrags, sondern hat es von jeher auch nur sehr Wenige unter den sowohl tondichtenden als ausübenden Künstlern gegeben, welche ihrer Kunst wenigstens hie und da vollkommen Herr waren, und es verstanden, ohne vorher überdachten Plan rc. das in ihnen lebende Seelenbild, heiße es nun Gefühl, Vorstellung, Empfindung, Idee oder wie anders, in all' seiner Wesenheit, seinen Formen und Farben, bis zum deutlichsten Erkennen und lebendigsten Mitfühlen augenblicklich durch Töne darzustellen; und daher denn endlich auch die sonst so merkwürdige Erscheinung, daß Jemand der vollendetste Tondichter oder Componist seyn, und in der Kunst des Vortrags überhaupt es bis zur höchsten Vollendung und Ausbildung gebracht

haben kann, ohne auch nur einmal sich einer gelungenen wirklichen musikalischen Darstellung rühmen zu können. Die Zeit, welche ihm bedürftig ist und bleibt zur objektiven und subjektiven Beurtheilung, wird von dieser versagt und würde sie gewährt, könnte sie Ursache seyn oder werden einer Verirrung in dem Gebrauche der beherrschten Darstellungsmittel, wie bei dem Schwimmer, der im Augenblicke der Ausübung seiner Kunst erst ruhig überlegen wollte die Bewegung oder überhaupt den Gebrauch seiner Glieder: untergehen — wäre die unausbleibliche Folge.

§. 15.

Fortsetzung.

b) Ausführung oder Executirung.

In objektiver Hinsicht unterscheiden wir (s. oben §. 13) einen Vortrag, der blos oder doch vorzugsweise von einer Person geschieht, und einen solchen Vortrag, zu dessen Verwirklichung nothwendig oder wesentlich mehrere, ja wohl gar viele Personen erfordert werden. Ist Ersteres der Fall, wird also blos oder doch vorzugsweise nur eine Person dazu erfordert (wie bei allen sogenannten Kammermusikstücken, oder den Musikstücken für blos ein Instrument oder blos eine Stimme oder doch für blos wenige Instrumente und Stimmen), so heißt der Vortrag insbesondere Ausführung oder Executirung, und es leuchte ein, daß hierbei nur an den auch sogenannten concertirenden Vortrag gedacht werden kann; doch vermögen wir nicht, dieses Wort als generellen Begriff dafür geltend zu machen, indem dadurch wieder blos ein Gegensatz bezeichnet wird von dem begleitenden Vortrage, der ebenfalls der Ausführung in sofern angehört, als die eine Person, die zu dieser erfordert wird, auch wohl von Anderen noch umgeben seyn kann (wie z. B. bei allen Concert-Musikstücken mit Orchester- oder sonstiger Begleitung), die nur nicht vorherrschend darin mitwirken, nicht wesentlich dazu beitragen, sondern blos ergänzend, begleitend rc. Deshalb sagte ich vorhin ausdrücklich auch, daß mit dem Worte „Ausführung" oder „Executirung" insbesondere ein solcher Vortrag bezeichnet zu werden pflege, zu dessen Verwirklichung blos eine und wenn nicht blos eine, so doch vorzugsweise nur eine Person erfordert wird. Bei allem tiefern Eingreifen

nämlich in die Gesammtgestalt eines solchen Concert-Musikstücks, welches dem Accompagnement desselben häufig gestattet wird und der Regel nach auch gestattet werden muß, bleibt die concertirende Stimme doch vorherrschend und Hauptsache dabei, und außerdem läßt sich überhaupt auch wohl ein concertirender Vortrag ohne Begleitung, nicht wohl aber eine Begleitung ohne concertirenden Vortrag denken. Erlaube ich mir einen vielleicht nicht unpassenden Vergleich. Der Maler, welcher ein historisches Bild malt, stellt die handelnden Personen seines Gegenstandes allerdings in den Vordergrund und hat dadurch bereits die nächste Bedingung des Begriffs seiner Aufgabe erfüllt; doch beschränkt er selten oder niemals sein Werk blos darauf, sondern zur näheren Erläuterung ihrer Bedeutung oder ihres Charakters fügt er vielmehr jenen Personen fast immer auch die Schilderungen derjenigen Umstände noch zu, unter welchen die dargestellten Handlungen geschahen. Meistens bestehen diese Schilderungen in blos landschaftlichen Umrissen; wird indessen dadurch der eigentlich generelle Begriff des gesammten Gemäldes schon aufgehoben? das Bild, statt ein historisches zu heißen, ein landschaftliches? — Nein! und gleichergestalt verhält es sich in der Musik, wenn von einem concertirenden Vortrage die Rede ist, auf den das Wort „Ausführung" beziehungsweise angewendet werden soll, während der concertirende Vortrag doch zugleich auch noch von einem begleitenden umgeben seyn kann, und während bei dem Worte Ausführung doch blos an den Vortrag einer Person gedacht werden soll: die einzige Person ist die eigentlich handelnde in dem musikalischen Gemälde, und jene Begleitung bezeichnet gewissermaßen nur den landschaftlichen Um- und Zustand, unter und in welchem die Handlung geschieht, kann also den generellen Begriff, den generellen Charakter des ganzen Vortrags noch keineswegs aufheben oder auch nur ändern.

Indessen darf diese „Ausführung" oder „Executirung", welche demnach die Kunst des concertirenden Vortrags überhaupt und insbesondere begreift, nicht mit jener verwechselt werden, worunter man abgeleitet blos die mechanische Ausführung des in einem Tonstücke oder in einer Composition gegebenen technischen Vorwurfs, die mechanische Ausführung der einzelnen Notenfiguren für sich versteht, die richtiger eigentlich und um sie specieller zu bezeichnen die musikalische Execution heißt, und wovon daher auch im folgenden Capitel

seiner Zeit im Besondern die Rede seyn wird. Diese Ausführung (Execution) verhält sich zu jener, womit wir den Gesammt-Vortrag eines concertirenden Tonstücks zum Unterschiede von dem Vortrage sinfonischer oder polyphonischer Musik bezeichnen, gleichsam wie ein Theil zum Ganzen. Die Ausführung oder (specieller terminirt) Executirung, von welcher hier allein noch die Rede, ist gleichsam das, was man bei der mündlichen Rede, in der Kunst des rednerischen Vortrags, die Declamation nennt, während die andere, die Execution, nur mit dem gewöhnlichen Lesen oder Hersagen der Verse rc., das sich mit der deutlichen Aussprache der einzelnen Sylben und Wörter begnügt, auf den Ausdruck des eigentlichen Sinnes der Rede oder des Gefühls aber wenig oder gar nicht achtet, verglichen werden kann. Daher spricht man auch wohl von der Ausführung einzelner Sätze, Passagen, Noten, Tonfiguren und Stimmen, so wie ganzer Tonstücke und mehrerer zu einem Tonstücke gehöriger Stimmen, und nennt man ein Tonstück auch wohl gut ausgeführt, ohne daß es eigentlich gut oder mit dem erforderlichen Ausdrucke vorgetragen worden wäre; allein das ist nicht unsere Ausführung hier, die Beides, sowohl die richtige mechanische Execution des gesammten und einzelnen Notenvorwurfs, als den vollendeten geistigen Ausdruck des ganzen Tonwerks in sich verbindet, sondern blos die mechanische Execution, die lediglich auf dem erforderlichen Maaße mechanischer oder technischer Fertigkeit oder auf der Bedingung beruht, daß jeder Ton, der bei dem Vortrage irgend eines Tonstücks gehört werden soll, mag er nun durch Noten vorgeschrieben worden seyn oder nicht, wirklich auch mit möglichst reiner und deutlicher Intonation, ohne ihn mit einem andern zu vermischen, mit der strengsten Taktfestigkeit, Leichtigkeit und Rundung hervorgebracht wird. Die Accentuation der Töne, einerlei nun ob blos logische, rhythmische oder emphatische, die aber Gegenstand unserer Ausführung hier wie des Vortrags überhaupt zugleich ist, kommt dabei noch schlechterdings nicht in Betracht, sondern lediglich die bloße Intonation. Als eine besondere Richtung oder specielle, auch — wenn man will — besondere generelle Art und Weise der Kunst des Vortrags überhaupt, als welche hier wir das Wort Ausführung beziehungsweise gebrauchen, ist dieselbe — wie bereits gesagt — nichts Anderes als der vorzugsweise von blos einer Person zu vollendende Vortrag eines concertirenden Tonstücks

insbesondere, der gleich jedem andern Vortrage die Verpflichtungen und Bedingungen des Vortrags überhaupt in sich verbindet, und nur in so weit noch besondere solcher Verpflichtungen und Bedingungen in sich schließt, als er — wie ebenfalls schon angedeutet — für sich wieder zerfallen kann entweder in einen blos concertirenden oder auch in einen zugleich blos begleitenden Vortrag; wovon ein Mehreres indessen erst später, wo dergleichen subjektive Verschiedenheiten der Vortragsarten für sich einen besondern Gegenstand der Betrachtung abgeben, da hier nur in so weit die Rede davon seyn konnte, als durch diese Art des Vortrags, welche wir dem Allen zu Folge insbesondere „Ausführung“ oder „Executirung“ heißen, der in der voranstehenden Einleitung entwickelte allgemeine Begriff des Wortes „Vortrag“ noch eine nähere oder speciellere Bestimmung erhält.

§. 16.

Fortsetzung.

c) Musikalische Aufführung.

Werden (vergl. den voranstehenden §. und §. 13) mehrere oder gar viele Personen zum Vortrage eines Tonwerks erfordert, so heißt dieser insbesondere Aufführung. Eine musikalische Aufführung ist also der Vortrag oder die Versinnlichung, Sinnlichmachung eines solchen musikalischen Kunstwerks, das sich erst, wie z. B. Opern, Messen, Oratorien, Sinfonien und sonstige größere Orchester und Chorwerke, durch das gleichzeitige Zusammenwirken mehrerer, auch vieler Personen, oder mehrerer auch vieler unter sich verschiedener und jede für sich selbstständiger Stimmen (Gesang- oder Instrumental-, oder auch Gesang- und Instrumental-Stimmen) zu einem vollkommenen Ganzen gestaltet. — Wie ich mich in der Einleitung, bei Gelegenheit der Entzifferung der innern Natur und Wesenheit der Vortragskunst überhaupt schon ausdrückte, ist diese besondere Richtung derselben unstreitig die, welche die Lösung der schwierigsten unter allen ihren Aufgaben zur Pflicht macht. Leichter noch ist und wird es — sagte ich auch dort schon — dem Einzelnen, das ganze geistige Gebilde eines musikalischen Kunstwerks mit der gehörigen Bestimmtheit, Lebendigkeit, Umfassung und Tiefe aller seiner Umrisse aus warmer Seele wieder zu erwecken;

allein je mehr Individuen an dem Vortrage eines Tonwerks Theil nehmen und Theil nehmen müssen, wie bei der sogenannten Aufführung, desto schwieriger auch werden und müssen sich dessen Aufgaben gestalten, da es jetzt für die vielen Vortragenden zugleich auch darauf ankommt, jede individuelle Anschauung dem Geiste des Ganzen aufzuopfern, sich selbst gleichsam zu vergessen und nur in der vorleuchtenden Anschauung des Kunstschöpfers insgesammt wieder zu finden, damit, wie es bei jeder guten Aufführung der Fall seyn muß, nur ein Geist gleichsam und eine Seele das von Vielen Gestaltete beherrscht und durchdringt. Daher wird denn auch, und weil es ohnmöglich wäre, von jedem bei einer Aufführung thätigen und dazu nöthigen Musiker diejenige geistige und künstlerische Durchbildung zu fordern, welche unerläßlich ist, den Geist des aufzuführenden Werkes richtig und vollständig zu ergründen; — aus den Gründen wird denn auch eine musikalische Aufführung vorzugsweise von blos einem Künstler geleitet, der gewissermaßen das Ganze und den ersten Tondichter desselben repräsentirt, zu dem Ende das aufzuführende Werk auf dem Wege eines tiefen von jedem künstlerischen Vortrage gebotenen Studiums gleichsam zu dem seinigen macht, und dann diese Herrschaft über den geistigen Inhalt auf jedem nur irgend ihm dazu zu Gebote stehenden Wege ausströmt wieder auf die gesammte Masse des vortragenden oder dabei mitwirkenden Personals, und dem, um dies, solche allgemeine Wiederveräußerung des in sich aufgenommenen und in sich neu belebten Geistes, zu vermögen, sich endlich dann auch der eine oder andere, zweite, dritte Künstler noch anschließt, um dabei zu erscheinen gleichsam als der ableitende Kanal von dem Urquell der Gesammtgestaltung auf die gesammte Masse der das Ganze Gestaltenden oder Darstellenden.

Seinem und solchem Berufe zu Folge heißt dieser, das Ganze der Aufführung repräsentirende Künstler der Dirigent, Director, einerlei welchen andern oder sonstigen Titel noch eine etwa amtliche Stellung demselben beilegt, ob Capellmeister, Musikdirector oder welchen; und die sich demselben zu angegebenem Zwecke anschließenden Künstler heißen, bezieht sich ihre Wirkung blos auf das aufführende Instrumental-Orchester, Orchesteranführer, Orchesterdirector oder nach ihrem amtlichen Titel auch wohl Musikdirector, Concertmeister ꝛc., und bezieht sich ihre Wirksamkeit insbesondere

auf den bei der Aufführung etwa ebenfalls thätigen Singe-Chor — Chordirector, Singmeister oder wie dem ähnlich. Genug jene obere Leitung einer musikalischen Aufführung theilt sich, die gesammte Masse der dabei thätig seyn könnenden Organe noch im Auge behaltend, unter drei Personen, die, mit Ausschluß ihrer etwa sonstigen amtlichen Stellung, welche hier nicht in Betracht kommen kann, nach Maaßgabe ihrer dabei übernommenen Bestimmung am schicklichsten genannt werden: Dirigent, Orchester- und Choranführer.

Begreiflich liegt dem Erstern, dem eigentlichen Dirigenten des Ganzen, das schwerste Geschäft ob. Er muß, was von allen übrigen Mitgliedern einer Aufführung nicht verlangt werden kann, den Geist des ganzen aufzuführenden Tonwerks, und auch nicht blos für sich, sondern selbst mit steter Berücksichtigung der ihm bei der Aufführung zu Gebote stehenden Kräfte und Mittel, genau studiren; muß den Componisten des Werks vollkommen verstehen; und in den Proben, seinem eigentlichen Felde, unermüdet beschäftigt seyn in der Unterweisung und Belehrung seines aufführenden Personals, damit das, was in dem Tongemälde hat ausgedrückt werden sollen und was er nun, aber auch er allein blos, bereits als sein Eigenes in sich aufgenommen, wirklich auch und sowohl von dem Ganzen als von jedem Einzelnen und in jeder einzelnen Stelle gehörig wiedergegeben wird und wiedergegeben werden kann. Dann darf und muß ferner von ihm erwartet werden, daß er alle Wirkungen, sowohl der Singstimmen als der Instrumente und sowohl einzeln für sich als in ihrer Combination genau kennt, da — wie wir später erfahren werden — bei dem Vortrage eines solchen vielstimmigen Tonstücks Vieles auch von der sogenannten Besetzung des Orchesters 2c. abhängt. Und endlich drittens muß er auch die eigene geistige Richtung und Entwickelung eines jeden Tonsetzers in einem jeden einzelnen Tonstücke mit vollkommenster Richtigkeit aufzufassen vermögen, so wie dies gleich allem Vorhergehenden mit wahrer, aufrichtiger Liebe thun, da jeder Tonsetzer gewissermaßen auch seinen eigenen Styl hat, dieser Styl aber einen wesentlichen Einfluß auf die verschiedene Art des Vortrags übt, und die darstellenden Mittel der Componisten doch immer unter ihnen allen ein und dieselben bleiben. Ich brauche nicht erst anzuführen, welche Größe wahrhaft künstlerischer Durchbildung darnach der Lenker

vielfacher Tonkräfte zur Gestaltung eines einzigen gesammten Tongemäldes bedarf. Bloße Routine und praktische Gewandtheit in dem Einen oder Andern reichen dazu eben so wenig aus als bloße Erfahrung, so gewiß auch diese alle in dem weitesten Umfange ihm nicht fehlen dürfen, da sein Geschäft sich nicht etwa blos über die Totalität und die ästhetische Erscheinung des gesammten Kunstwerks, sondern selbst bis in den Vortrag einer jeden einzelnen Solo- und Ripienstimme erstreckt, und im Allgemeinen es nur seiner Unkunde oder seiner Vernachlässigung in der Unterweisung während der Proben, deren niemals zu viele gehalten werden können, zugeschrieben werden muß, wenn die Sänger und Instrumentisten nicht bei jeder Stelle des Tonsetzers Sinn genau begreifen und nach der Aufführung nicht die wahre Bedeutung derselben anzugeben wissen. Können sie dies, dann, aber auch nur dann ist eine vollendete Aufführung möglich, wird ein Geist das Ganze beseelen. Während derselben selbst dann hat der Capellmeister oder erste Dirigent fast Nichts zu thun, als nach der vor ihm liegenden und die einzelnen Stimmen auch sichtbarlich gleichsam zu einem ganzen Tongewebe vereinenden Patitur zunächst die Taktbewegung anzugeben durch das bekannte Taktschlagen, dadurch die Sänger und Instrumentisten in Eintracht zu erhalten, auf ihr richtiges Einsetzen ꝛc. zu achten und hiernächst überhaupt das Ganze so viel als möglich durch Winke und eigene lebendige Antheilnahme an dem Werke zu ergänzen. Deshalb ist sein Platz auch gemeiniglich vorn an der Spitze des gesammten aufführenden Personals oder doch so in dessen Mitte und so erhaben, daß er von jedem Mitgliede dieses Personals leicht gesehen und beobachtet werden kann. Doch darf die Lebendigkeit jener seiner Antheilnahme auch niemals eine zu sehr äußerliche seyn, vielmehr muß die höchste innere Energie sich mit einer äußeren Ruhe paaren, welche die Gebildung gleichsam dem Orchesterkörper zu überlassen scheint und ihm selbst auch die nöthige allgemeinste Aufmerksamkeit gestattet, wobei natürlich die melodieführenden Stimmen stets den Vorrang vor den blos harmonischen oder ausfüllenden bewahren.

Der zweite, der Orchesteranführer, hat wesentlich bei den Proben mit gespanntester Aufmerksamkeit den Angaben des ersten Dirigenten zu folgen und sich zu bestreben, darnach den Geist sowohl des Ganzen als der einzelnen Parthien und Stellen auch in

sich aufzunehmen, denn bei der Aufführung legt ihm seine Stellung das Geschäft ob, durch sein eigenes Spiel dem gesammten aufführenden Personale stets als Muster der Ausdrucksweise voranzugehen und dazu dieses auch wohl mittelst leitender Winke, vielsagender Blicke oder dergleichen zu unterstützen, namentlich bei den Stellen, auf welchen entweder ein besonderer künstlerischer Nachdruck, eine besondere Wichtigkeit in Hinsicht des Gelingens der ganzen Aufführung beruht oder in welchen das zusammenwirkende Personal nicht fest genug hinsichtlich des Vortrags seyn dürfte. Daher findet er seinen Platz fast immer auch an der Spitze der ersten Violine, und nicht blos, weil dieses Instrument, als das hauptsächlichst melodieführende, das wesentlichste Organ in dem gesammten Orchester, sondern auch weil es das durchgreifendste Instrument ist, durch dessen Spielart auf die ganze Masse gewirkt zu werden vermag. Wer unter den auch nur halb erfahrenen Musikern wüßte nicht, was hier, an dieser Stelle, ein guter Orchesteranführer zu leisten vermag!? — Energisch seinen Bogen geführt beseelt er das gesammte Orchester zu begeisternder Kraft, und zart — folgt willig ihm dasselbe auch zu gleichem Ausdrucke. Ist daher das Taktschlagen auch nicht seine Sache, so ist er darum bei der eigentlichen Aufführung kaum eine minder wichtige Person als der eigentliche und erste Dirigent. So wie er diesen stets im Auge hat, um die leiseste Andeutung sofort seinem großen Instrumentalchore durch die Art seines Spiels ꝛc. mitzutheilen, so sind auch die Blicke dieses hauptsächlich nur auf ihn gerichtet. Wie der oberste Feldherr zu den einzelnen commandirenden Generalen verhalten sich Beide, Dirigent und Orchesteranführer, gleichsam zu einander. Der Wille, der Geist Jenes wird zunächst erfaßt von diesen, und, durch sie mitgetheilt, erst ausgeführt von der Masse des Heeres. So in der Musik bei einer Aufführung, wo ebenfalls, bei aller scheinbaren Selbstständigkeit des Einzelnen, die Thätigkeit der Gesammtmasse doch zuletzt nur hinausläuft auf den einen Punkt, von wo sie in vollkommen organischer Weise angeregt wurde.

Das Geschäft des letztern, des Chordirectors, bei einer Aufführung gestaltet sich in Beziehung auf den Sängerchor ziemlich als dasselbe, welches der Orchesteranführer in Bezug auf den Instrumentalchor zu vollbringen hat, nur daß er bei sehr großen oder überhaupt solchen Musikaufführungen, wo der Sängerchor nicht voll-

ständig genug von dem ersten Dirigenten übersehen werden kann, auch wohl nach Angabe dieses den Takt schlägt oder statt dieses den Chor durch das Accompagnement auf einem Clavierinstrumente unterstützt.

Ist das Orchester einer Musikaufführung sehr zahlreich oder sind überhaupt die einzelnen Stimmen desselben mehr- und vielfach besetzt, wie meistens bei den Geigeninstrumenten oder Singchören der Fall ist, so wird auch dem ersten Spieler oder Sänger einer jeden Parthie wohl insbesondere noch das Geschäft der Leitung seiner einzelnen Stimme in sofern übertragen, als er vor allen bei dieser Mitwirkenden auf die Anweisungen und Andeutungen der Hauptanführer zu achten und solche dann wieder durch die eigene vollkommenste Präcision im Vortrage oder auch wohl durch leise Winke, nicht aber durch Taktschlagen oder dergleichen, jenen mitzutheilen hat. In dem Falle heißt ein solcher erster Spieler oder Sänger auch wohl zum Unterschiede von den übrigen Mitwirkenden Stimmführer oder Concertist.

§. 17.

Fortsetzung.

Demnach besteht denn das eigentliche Wesen einer musikalischen Aufführung, als einer besondern Art der Kunst des musikalischen Vortrags überhaupt, wesentlich darin, daß der Geist, der von dem Tonsetzer dem aufzuführenden Werke angeboren wurde, von ihrem ersten Leiter oder Dirigenten zunächst verstanden; dann in den Proben angeregt und entwickelt, hiernach von ihrem Orchester- und Choranführer mit Tiefe und Lebendigkeit ergriffen, durch sie ferner, und nun entweder unmittelbar oder mittelbar durch noch andere leitende Personen, in festen und warmen Zügen dem Ganzen mitgetheilt und so endlich, zu einer einzigen Seelenerfüllung verbunden, mithin bei der höchsten Einheit des Ganzen, in der wahrhaft künstlerischen Gesammtdarstellung entfaltet wird. Wenn ich vorhin indessen sagte, daß das gesammte zu einer musikalischen Aufführung mitwirkende Personal den Belehrungen des ersten Dirigenten streng zu folgen habe, so ist hierbei gleichwohl ein Unterschied noch zu machen zwischen den Solo- und Ripienparthien. Den erstern ist — wie seiner Zeit (bald nachher) auch specieller und ausführlicher ent-

wickelt werden wird — auch bei Aufführungen, wo sie also nicht als eigentliche Concertisten dastehen, immer mehr Freiheit und Selbstständigkeit im Vortrage zu gestatten als den letztern. So namentlich bei der Aufführung von Opern den Solosängern, welche hier nicht blos als musikalische, sondern zugleich auch als mimische Künstler erscheinen. Nur da darf der Dirigent diesen entgegenwirken, wo sie offenbar zum Nachtheile des Charakters und der wesentlichen Bestimmung eines Tonwerks von jener Freiheit und Selbstständigkeit Gebrauch machen wollen, und wo Fehler dadurch entstehen würden, die in Folge seiner Stellung allein von ihm verantwortet werden müßten, z. B. in Ansehung der Tempi 2c.; denn zu Solosängern und Solospielern werden immer schon mehr künstlerisch ausgebildete Personen gewählt; doch wenn dies auch, so steht denselben noch keineswegs die Verpflichtung zu, über ihre einzelne Parthie hinaus auch in den Geist des gesammten Kunstwerks einzudringen, und was daher allein aus solchem für die äußere Gestaltung dieses geschöpft und gleichsam gefolgert werden kann, wie z. B. das Maaß der Tempi, bleibt lediglich Sache des ersten Dirigenten, dem jene Ergründung des Gesammtinhalts und Gesammtcharakters Aufgabe und Pflicht ist. Der Ripienist übrigens ist stets und überall streng an die Weisungen des Directors gebunden. Was für eine Musik würde entstehen, wenn jedem Einzelnen in einem Orchester oder Chore seine Parthie nach Belieben zu ändern gestattet wäre?! — Was vorgeschrieben auf dem Notenplane oder gesagt von dem Director ist dem Ripienist Gesetz überall, und strenges Gesetz, das auch nicht einmal im Gedanken eine Uebertretung duldet. Ich fühle, was das Wort heißt. Nicht selten wirken selbst Künstler, die an innerer wie äußerer Bildung dem Director um Nichts nachstehen, ja ihn sogar noch überragen können, bei einer Aufführung, in einem Orchester mit: für solche hält es doppelt schwer, das eigene Ich gleichsam aufzuopfern und zu vergessen in dem Gedanken an das Allgemeine der Gestaltung; doch muß es um eben dieser willen gleichwohl geschehen, da es anders hieße, die Ordnung des Ganzen aufheben. Mag der Hauptmann an der Spitze seiner Compagnie ein Feldherrntalent in sich tragen so sehr, groß und kräftig, wie je sein erster Anführer: im Augenblicke der Schlacht hat er ungefragt zu vollbringen, was von diesem wird befohlen; auf diesem nur, nicht auf ihm lastet die Verantwortung für das Ganze; aber

er wird es auch vollbringen, um so eifriger, geschickter und thatkräftiger, je höher sein Talent steht, da ihm mit solchem zugleich aufgegangen ist die Nothwendigkeit und Kraft, das Einzelne in Uebereinstimmung zu bringen mit dem Ganzen. Die Anwendung des Gleichnisses auf unsern Gegenstand liegt nahe, und noch trat wohl von jeher ein Director am freudigsten und frohesten, zuversichtlichsten an seinen Pult, wenn er jeden andern auch bemannt sah von lauter wirklich gebildeten und durchbildeten, wahren Künstlern.

§. 18.

Allgemeine Erfordernisse eines guten Vortrags.

Haben wir damit, mit allem Bisherigen, nun aber nicht blos die innere Natur und Wesenheit der Kunst des musikalischen Vortrags, sondern auch die verschiedenen Richtungen, Arten und Weisen zugleich erkannt, in welchen dieselbe zur Anwendung zu kommen vermag und wo sie sich theilt wieder in die drei verschiedenen Begriffe der eigentlichen musikalischen Darstellung, der Ausführung und der Aufführung, so drängt sich vor allen Dingen uns die Frage wohl auf nach den Bedingungen, unter welchen der vortragende Künstler die große Aufgabe, die er demnach mit der Wahl seines Berufs sich selbst gleichsam und zwar in allen drei angegebenen besondern Beziehungen desselben gestellt hat, zu lösen vermag, oder — kürzer und deutlicher mich ausgedrückt — nach den Erfordernissen eines guten Vortrags? — Bei der Allgemeinheit des Standpunkts übrigens, von welchem aus, auch laut voranstehender Ueberschrift des gegenwärtigen Capitels unserer Lehre, wir jetzt noch den Gegenstand, die Kunst des musikalischen Vortrags überhaupt, anzuschauen, zu betrachten und zu untersuchen vorhaben, kann die Antwort auf diese Frage, ungeachtet ihres Drängens und ihrer scheinbaren Nöthigung zu einer durchgreifenderen Erforschung ihres Inhalts, hierorts nur noch eine durchaus allgemeine, eine alle Beziehungen und Richtungen des Gegenstandes gleich innig umfassende seyn; und in sofern treten uns als dergestalt allgemeine Erfordernisse eines guten Vortrags entgegen, daß dieselben, in welcher Art und Weise, nach welcher Richtung dieser auch zur praktischen Anwendung kommen mag, noch ohne jedwede besondere oder specielle Bezugnahme gleich

sehr dem Gesetze der Nothwendigkeit und Unerläßlichkeit unterliegen, — in sofern treten uns als solche allgemeine Erfordernisse oder Bedingungen vorerst entgegen: Gefühl, Ausdruck und Geschmack. Ersteres, das Gefühl, tritt uns als ein solches Erforderniß entgegen, weil Gefühle mit den von ihnen angeregten Vorstellungen und Ideen überhaupt den hauptsächlichsten Gegenstand aller musikalischen Darstellung, also auch jeden musikalischen Vortrags ausmachen, und somit kein praktischer Musiker, oder wer spielt oder singt, Etwas, irgend ein Tonstück auch nur annähernd gut vorzutragen vermag, der nicht allein kein erregbareres Gefühlsleben in sich birgt, sondern namentlich auch diejenigen Gefühle nicht in sich selbst hegt, welche eben von ihm in dem Vortrage zur gleichsam sinnlichen Wahrnehmung kommen sollen. Ausdruck erscheint als ein allgemeines, überall gültiges und unerläßliches Erforderniß des Vortrags, weil ohne ihn dieser ja eigentlich ganz und gar aufhören würde zu seyn, was er seyn soll, nämlich die tönende Versinnlichung oder Offenbarung irgend eines innern geistigen Zustandes, weil er sich überhaupt ja als der nächste und höchste, wenn nicht alleinige Endzweck jedes musikalischen Vortrags ergiebt. Und Geschmack endlich schließt sich ebenfalls als ein solches allgemeines Erforderniß des guten Vortrags dem Gefühle und Ausdrucke an, weil das, was durch diesen Vortrag zur Erscheinung oder sinnlichen Offenbarung kommt, auch nicht blos an und für sich, sondern selbst in schöner Form zugleich dazu kommen soll, indem jedwede wahre Kunstleistung, also auch die musikalische, zwar das Leben, das sie darstellt, zu erfassen hat, wie es ist, doch auch ausschließlich nur in schönster, veredelter Form darstellen muß, und indem diese Form hinsichtlich ihrer Bildung vornehmlich nur Gegenstand derjenigen künstlerischen Naturanlage oder anerzogenen Eigenschaft ist, welche wir allgemein hin Geschmack nennen. Bleibe ich indessen im Besondern noch etwas länger bei Betrachtung der drei Gegenstände stehen.

§. 19.

Fortsetzung.

a) Gefühl.

Das ganze Wesen einer charakteristisch schönen Kunst wie die Musik besteht — sagt man und ist man auch längst unter sich

einig — hauptsächlich nur darin, daß durch ihre Werke ein Inneres, ein in den Augenblicken der Begeisterung erschautes Seelenbild mit ästhetischer Wahrheit zur äußeren Erscheinung kommt; und ist nun die Musik insbesondere nichts Anderes als die wortlose, ätherische Sprache des Herzens, so ist auch bei Betrachtung der äußerlichen Erscheinung dieser Sprache oder des musikalischen Vortrags nicht allein die erste Frage: was durch diesen Vortrag dergestalt zum Ausdrucke, zur äußerlichen Erscheinung gelangen kann, daß es einen bestimmten Eindruck hervorbringt? sondern die Antwort darauf auch zunächst keine andere, als: Empfindung und Gefühl. Und auch darüber herrscht keinerlei Zweifel mehr unter den Verständigen und Gebildeteren. Die Redensart, „dieser oder jener Künstler oder Dilettant singt oder spielt mit oder ohne, mit viel oder mit wenig Gefühl", ist eine alte; nur hat sie nicht blos eine subjektive Bedeutung, wie ihr gewöhnlich unterlegt zu werden pflegt, sondern auch eine objektive. Subjektiv nämlich will man dadurch dem Sänger oder Spieler das Zeugniß geben, daß er durch seinen Vortrag beweise, wie viel oder wie wenig er selbst fühle und empfinde, was in dem Tonstücke, das er vorträgt, enthalten ist; aber objektiv wird dadurch auch auf die Kunstpflicht hingedeutet, in dem Vortrage den Tönen denjenigen Charakter zu verleihen, vermöge welches auch in dem Hörer das wirklich erregt wird, was der Componist durch sie hat erregen wollen oder was der Vortragende in dem Augenblicke des Vortrags selbst empfindet. Von welcher Seite man indessen den Sinn der alten Redensart erfaßt, — es leuchtet ein, daß er nicht sowohl beruht darauf, daß in der vorzutragenden Composition wirklich Gefühle oder was damit in Verbindung steht als Darstellungsobjekte enthalten sind, als vielmehr darauf, einmal daß der vortragende Künstler wirklich der eigenen Empfindung dieser Gefühle fähig seyn, und dann daß er das Wesen, die innere Natur der Gefühlswelt auch dergestalt kennen und durchdrungen haben muß, daß er nicht allein weiß, daß Gefühle überhaupt Gegenstand einer musikalischen Darstellung sind und seyn können, sondern auch welche Gefühle überhaupt wir mittelst der wortlosen, einfach tönenden Sprache der Musik auszudrücken vermögen: eine Ueberzeugung, mit welcher sich nun gewissermaßen von selbst auch die Seite eröffnet, von welcher hier jenes Wesen der inneren Gefühls-

welt, als in einer musikalischen Vortragslehre, zur Betrachtung zu kommen hat.

§. 20.

Fortsetzung.

Gefühl überhaupt ist einer der bekannten fünf Sinne, der in dem ganzen Körper seinen Sitz hat und durch dessen Erregung das Gefühl der Lust und des Vergnügens oder der Unlust und des Mißvergnügens oder Schmerzes entsteht; doch nicht dieser Sinn überhaupt, der auch wohl **Empfindung** genannt werden kann, ist es, welcher Gegenstand musikalischer Darstellung seyn kann und ist, obschon auch die Musik zunächst nur auf sinnlichem Wege wirkt, sondern es ist das Gefühl im strengeren Sinne des Wortes, wo es blos eine gewisse Art der Empfindung bezeichnet, welche die innere Gemüthswelt angeht, und welche um eben dieser ihrer inneren Beziehung willen auch wohl die subjektive Empfindung geheißen werden darf. Als solche subjektive Empfindung dann umfaßt das Gefühl, das Gegenstand musikalischer Darstellung ist, den gesammten Kreis menschlicher Vorstellung, und alle Neigungen, auch Affekte und Leidenschaften, als Liebe, Haß, Zorn rc., überhaupt alle Gemüthsbewegungen oder mit einer lebhafteren Erregung verbundene Stimmungen oder Zustände des Gemüths (Freude, Trauer rc.) gehören dahin, beobachten aber auch, wie jede innere Regung des Menschen, in sofern nicht gewaltsame äußere Einwirkungen statt finden, selbst bis zu ihren scheinbaren Sprüngen eine gewisse Gesetzmäßigkeit der Bewegung, die **Rhythmus** genannt wird. Bei jedem Gefühle, das in uns auflebt, zeigt sich ein Moment des Beginnens, ein Wachsen, ein einige Zeit hindurch dauerndes Verharren auf ein und demselben Punkt und dann wieder auch ein allmähliges Abnehmen oder Uebergehen in andere Zustände, denn niemals durchbebt uns eine Regung so einzig und allein, daß nicht ein Verwandtes, ja oft fremdartig Entgegengesetztes dabei zugleich mitklänge: die verschiedensten Arten und Grade des Angenehmen und Unangenehmen, des Begehrens und Verabscheuens können gleichzeitig in uns angeregt werden, und dadurch dann erscheint die erwähnte Stetigkeit der innern Hauptregung, ohne Verdunkelung ihres Charakteristischen, zugleich als ein vielfach bewegtes

Spiel des Innern, so daß wir in jedem Gefühle also unterscheiden ein Bleibendes für sich, und ein Wechselndes nach bestimmbarem Gesetze der Association: eine Einheit, die in artistischer Nachahmung dann zugleich sich von selbst darstellen muß als schöne, d. h. nicht zufällige, sondern gesetzlich nachzuweisende Mannigfaltigkeit, deren Spiel sich aber auch stets nur zu entfalten vermag in einer gewissen Zeitweise, d. h. rhythmisch.

Auch nicht seinen besondern Rhythmus blos, sondern auch seinen eigenthümlichen Ton und sein eigenthümliches Tempo hat jedes Gefühl und überhaupt jede innere Seelenbewegung. Der Ton eines Gefühls oder Affekts ist seine Beschaffenheit (Qualität), ob (im Allgemeinen) angenehm oder unangenehm (consonirend oder dissonirend) oder auch gemischt, d. h. zum Theil angenehm, zum Theil unangenehm, also alles das, was außerhalb seiner Größe oder seinem Grade noch an ihm wahrgenommen wird und was sich nicht ändert, mag der Grad fallen oder steigen. Demnach können hinsichtlich ihres Tons die Gefühle z. B. seyn heiter oder trübe, hart, rauh, weich, sanft und was dergleichen, und alle übrigen Gemüthsbewegungen, Vorstellungen rc., welche durch das Gefühl erweckt werden, müssen sich nothwendig ebenfalls darnach richten, müssen denselben Ton annehmen und nehmen ihn an im Leben wie in der Kunst, in der Wirklichkeit wie in der bildlichen (artistischen) Darstellung. Das Tempo eines Gefühls oder Affekts bildet den Grad seiner Lebhaftigkeit. Diese nämlich kann sehr verschieden seyn, wird aber meistens schon durch den Ton des Gefühls von selbst bestimmt oder bringt höchstens die Einwirkung des Verstandes darauf einige Aenderung hervor. Das Gefühl des Schmerzes z. B. hat nothwendig, und in Folge seines Tones schon, ein weit langsameres Tempo, denn das entgegengesetzte Gefühl der Freude, und noch mehr deshalb, weil auf ersteres der Verstand stets entgegenstrebend, vernichtend oder doch aufhaltend rc. einwirkt, aber auf dieses befördernd, indem der Mensch aus rein natürlichem Triebe lieber froh und heiter als wehmüthig und betrübt gestimmt seyn will, und in solcher Richtung sein Verstand wirkt, so lange derselbe nicht ganz und gar der Uebermacht des Gefühls unterlegen ist.

Ich glaube nicht, daß es noch einer weiteren Darlegung der sehr nahen, unauflösbaren Beziehung bedarf, in welcher das damit zugleich in Kürze entzifferte Wesen der Gefühle und diese selbst zur

Musik und namentlich zu dem Vortrage in derselben stehen. Ton, Rhythmus und Tempo sind die Grundelemente aller musikalischen Darstellung, und Ton, Rhythmus und Tempo machen zusammengenommen auch das Wesen, den Charakter eines und aller Gefühle aus. Um ein Tonstück — wie man sagt — mit Gefühl vorzutragen, wird es also nur darauf ankommen,

einmal daß der Vortragende weiß, überhaupt welche Gefühle durch die Musik ausgedrückt und auf diese Weise wieder in dem Hörer angeregt werden können;

dann daß der Vortragende insbesondere auch weiß, welche Gefühle durch das eben vorzutragende Tonstück zu gleichem Zwecke ausgedrückt werden sollen und ausgedrückt werden können, oder — mit andern Worten — in dasselbe von dem Componisten gelegt wurden; und daß er endlich

drittens auch, nachdem er dies Alles weiß und kennt, den einzelnen Tongestaltungen denjenigen Grad von Stärke oder überhaupt diejenige Eigenschaft nach Klangfarbe, Stärke, Zeit, kurz nach allen ihren innern und äußern Richtungen verleiht, welche dazu gehört, das ihnen innewohnende Gefühl wirklich zum wahrnehmbaren Ausdrucke zu bringen.

§. 21.

Fortsetzung.

Den ersten Punkt oder die Frage betreffend, welche Gefühle überhaupt und vornehmlich ein Gegenstand schöner Darstellung seyn oder werden können in der Tonkunst? treten uns als solche zunächst und vor allen entgegen die beiden allgemeinsten Regungen in jeder Menschenbrust — Freude und Schmerz. Für beide hat, wie die menschliche Natur überhaupt, so auch die dieser vorzugsweise angehörende Tonkunst den vielfachsten, kräftigsten und reichsten Ausdruck; namentlich der Schmerz, Trauer und Schwermuth, Jammer, Wehmuth und sanfte Klage können in ihren verschiedenartigen Abstufungen, wie die liebliche Tändelei bis zum muthwilligen Necken, stille Heiterkeit bis zum kindlichen Scherz, laute Fröhlichkeit bis zum ausgelassensten Jubel, einen unendlich reichen Vorwurf abgeben für den charakteristisch schönen Ausdruck in der Musik; nur muß man nicht verlangen oder erwarten wollen, daß die Musik

gleich der Poesie ganz bestimmte einzelne Bilder bezeichne, sondern — wie ich bei anderer Gelegenheit schon sagte, faßt sie die inneren Zustände mehr in ihrer Ganzheit, blos in den drei natürlichen Momenten des Entstehens, Wachsens und Vergehens auf und malt sie dann nach dem bekannten Associations-Gesetze nur mit faßlicher Klarheit, nicht auch mit Deutlichkeit aus zu einem vollständigen ästhetischen Ganzen. Insbesondere bleibt nach diesem Betracht der Gegenstand der Trauer in der Musik ein völlig unbestimmter, doch gesellt die tiefere Seele des Hörers dem gleichsam völlig objektiven Ideale des dargestellten Gefühls willig und unwillkührlich ihr subjektives Weh, vergangenes oder gegenwärtiges, verdeutlichend hinzu, und auf diesem wundersamen Ineinanderfließen des Individuellen mit dem Allgemeinen eben beruht zum großen Theile auch der oft wundermächtige, unnennbare Zauber der Musik.

Auch das Gefühl ferner des zuversichtlichen Muthes bis zur trotzigen Kühnheit vermag die Tonkunst durch ihre Darstellungen zu erwecken, und eben so liegen Zärtlichkeit bis zur ganz erfüllenden Innigkeit in ihrem Bereich.

Unter den schon mehr gemischten Regungen der Seele ist es besonders das Gefühl der Andacht und Erhebung, das ein Gegenstand rein musikalischen Ausdrucks zu seyn vermag, da im lebendigsten, inbrünstigsten Gebet die ganz erfüllte Brust eigentlich nicht mehr Worte hat, sondern, ganz Gefühl, der selige Geist emporschwebt zum Himmel nur auf der Töne, auf des feierlichen Klanges ätherischen Schwingen.

Und endlich können auch die Affekte und Leidenschaften zum guten Theile alle objektivirt werden der praktischen Tonkunst. Die Liebe wird dabei zur Sehnsucht oder in entgegengesetzter Richtung zum zurückstoßenden Haß; der ausgelassene Jubel der Freude erscheint gesteigert bis zum bacchantischen Taumel; herzzerreißend wimmert der Schmerz; in kurzen, von plötzlichen Halten unterbrochenen Rhythmen stocken die Pulse, und das Mark durchbebend stirbt gleichsam die Seele dahin in verschwebendem Tremulant.

Die Allgemeinheit und rein menschliche Natürlichkeit aller dieser Regungen ist aber auch der sicherste Beweis, daß nicht allein jeder praktische Musiker ihrer fähig seyn kann, wie er zunächst muß, wenn er sie ausdrücken will durch seine Töne, sondern daß er sie auch auszudrücken vermag, wenn er nur die Mittel kennt, welche die

Musik, sie auszudrücken, darbietet, und welche wir nachgehends, so bald wir uns zur Betrachtung des Ausdrucks in der Musik insbesondere wenden, eben sowohl im Allgemeinen, als noch später, bei der besondern Vortragslehre, auch im Speciellen kennen lernen werden.

§. 22.

Fortsetzung.

Den zweiten Punkt oder die Frage betreffend, welche Gefühle oder überhaupt innere Regungen es sind, die durch das eben vorzutragende Tonstück ausgedrückt werden sollen? beantworten wir dieselbe hierorts wohl am besten, wenn wir uns einlassen auf eine Untersuchung, wie ein Musiker, oder wer überhaupt Musik treibt und macht, zu solcher Kenntniß zu gelangen vermag. Ohne Widerspruch wird dies nur geschehen können, wenn er dem Eindrucke, den die Composition, die er vortragen will, als solche auf ihn selbst macht, auch all' seine Innerlichkeit, sein ganzes Denken, Fühlen und Empfinden öffnet. Dazu gehört nun freilich einmal eine gewisse starke Reizbarkeit des Gemüths und scharfe Lebendigkeit der Vorstellungskraft, wie auf Seiten der Composition selbst die Beschaffenheit, daß sie eine deutliche, klare Entwickelung zuläßt, so daß die Vorstellungskraft das Mannigfaltige darin wirklich zu erblicken und davon gereizt zu werden vermag; allein jene Stärke der Reizbarkeit und Schärfe wie Lebendigkeit der Vorstellungskraft, welche allerdings dem eigentlichen Künstler niemals fehlen dürfen und durch deren Größe er sich eben auch bei selbst minderer technischer Fertigkeit noch weit von dem bloßen Dilettanten unterscheidet und über denselben erhebt, können vielfach und bis zu einem gewissen Grade auch ersetzt werden durch fleißiges und ungestört aufmerksames Studium des vorzutragenden Tonstücks, durch ein gewisses, gleichsam völliges Aufnehmen desselben in sich nach allen seinen Theilen, und eine Composition, welche solche klare und deutliche Entwickelung, wie angegeben, nicht zuläßt, scheidet eigentlich ganz und gar aus dem Kreise wirklicher Kunstwerke. Widmet, wer ein Musikstück vorträgt oder vortragen will, demselben zuvor ein solch' ernstes und tiefes Studium, das ihm Rechenschaft bringt von der gesammten Gestalt desselben sowohl nach deren inneren als

nach deren äußeren Formen, so folgt jener Zustand in seiner Seele, welcher dem entspricht, in welchem der Componist sich beim Schaffen seines Werks befand, auch gleichsam von selbst, denn in solchem Falle rafft sein Geist gewissermaßen alle Kräfte zusammen, und bestrebt sich, abgezogen von allen übrigen Gegenständen, deutlich zu sehen nur das, was er eben vor sich hat, und auf diesem blos sinnlichen Wege wird von selbst dann thätig das rein geistige, seelische Auge: eine Behauptung, deren Wahrheit sich durch die reichste Erfahrung bestätigt, und die auch da noch dieser in keiner Hinsicht ermangelt, wo sie weiter von den Folgen jenes Studiums lehrt, daß der dadurch einmal errungene Zustand in der Seele ewig und fortwährend so neu und tief eingeprägt bleibt, daß er in Zukunft auch ohne besonderes Studium sofort wieder wach wird und hervortritt, so bald wir den Gegenstand, dasjenige Musikstück aufmerksam in unser Gedächtniß zurückrufen, durch welches er zum erstenmal erregt wurde; denn wäre dies nicht, so würde ein Virtuos, wäre er auch der vollendetste, jedesmal seinem vorzutragenden Musikstücke dasselbe tiefe Studium widmen müssen, das er ihm bei oder vielmehr vor dem ersten Vortrage widmete. Daher der Ausdruck in der praktischen Musikkunst: Einstudiren, welcher sich nämlich niemals blos auf das mechanische Anlernen etwaiger technischer Schwierigkeiten erstreckt.

Doch hängt die Frische und Lebendigkeit, die wirksame Kraft jenes Zustandes, den man auch wohl Begeisterung und insbesondere Begeisterung für das in der vorzutragenden Composition niedergelegte künstlerische Ideal nennen darf, wenn er, durch das erste Studium der Composition der Seele gleichsam einmal eingeprägt, bei der Wiederholung derselben sich von selbst gewissermaßen kraft der anregenden Beziehungen, die zwischen dem Gefühls- und Denkvermögen bestehen, erneuert, freilich auch noch sehr ab von der Stimmung des Gemüths für den in der Composition enthaltenen Gegenstand, und wirken auf solche Stimmung nicht allein innere Vorgänge in Gedanken und Gefühl, sondern sogar auch äußere, selbst blos zufällige Umstände, so läßt sich leicht begreifen, woher es kommt, daß selbst der vollendetste Virtuos ein und dasselbe Tonstück heute wohl mit mehr, morgen mit weniger Ausdruck und Wahrheit, Reinheit des Gefühls vorträgt. Allerdings ist bei demjenigen Sänger oder Spieler, der die Wichtigkeit seines

Berufs, die Schwere seiner Aufgabe begriffen und sie mit möglichster Kraft zu lösen sich vorgesetzt hat, auch in solchen Augenblicken widerstrebender Gemüthsstimmung das Bestreben des Geistes, den Inhalt seines Tonstücks zu durchdringen und sich zu vergegenwärtigen, immerhin noch und nicht nur stark, sondern auch anhaltend, so bald er nur einmal über den Vortrag des Stückes selbst in gegenwärtigem Augenblicke sich entschieden hat; allein so doppelt fest er nun den Gegenstand ergreift, niemals doch schwebt ihm derselbe gleich abgeschlossen vor Augen, sondern Augenblicke treten ein, wo nicht alle Vorstellungen lediglich in Beziehung auf jenen erwogen und gehegt werden, und in dergleichen Momenten wird auch dem Besten der Vortrag niemals ganz gelingen, weil die Gefühle, die er in dem Tonstücke erkannt hat und die er nun auch mit demselben ausdrücken will, ihn nicht einzig und allein oder doch nicht in der gehörigen Klarheit und Reinheit in jedem Augenblicke, bei jeder Stelle durchleben. Daher sollte streng genommen Niemand sich zu einem Vortrage anschicken, außer das Tonstück, welches er vortragen will, entspricht ganz und gar der Gemüthsstimmung, in welcher er sich eben befindet.

Indessen ist dem praktischen Musiker oder überhaupt Vortragenden in der Musik nicht allein diese Wahl des von ihm vorzutragenden Musikstücks nur selten völlig frei gestellt, sondern darüber hinaus auch ist er mit dem Vortrage häufig noch an eine gewisse Zeit gebunden, und aus dem Grunde hat man wohl schon auf mancherlei Mittel gedacht, vermöge welcher es dem ausübenden Künstler möglich werden könnte, in jedem Augenblicke, zu jeder beliebigen Zeit sich in die zum Vortrage irgend eines und irgend welches Tonstücks gehörige, oder überhaupt in diejenige Stimmung zu versetzen, welche nöthig ist, den aufgeregteren Geist dergestalt mit einem Gegenstande zu beschäftigen, daß seine gesteigerten Kräfte allein in Beziehung auf diesen und keinen andern thätig sind; jedoch — — — vergebens. Das allerniedrigste und auch allerzweckwidrigste unter allen solchen Mitteln sind unstreitig die sogenannten geistigen Getränke. Zwar pflegt jede Ursache, die das Blut zu einem lebhafteren Umkreise treibt, zugleich auch eine erhöhtere Wirksamkeit der Seelenkräfte zu veranlassen; allein was jene Getränke in dieser Hinsicht hervorbringen, ist gleichwohl meistens Nichts als ein geistiger Rausch oder Taumel, der bei öfterer Wiederholung sogar sehr gefährliche

Folgen für die Gesundheit des Leibes sowohl als des Geistes haben kann, und dennoch — muß ich mit Schmerz bemerken — werden sie verkannter Weise so oft angewandt, die Seele in denjenigen reizbaren Zustand zu versetzen, der zur leichtern Empfänglichkeit für künstlerische Gebilde nothwendig ist. Ich habe Sänger und Virtuosen gekannt und kenne noch heute solche, welche vor jedem öffentlichen Auftreten eine Flasche oder noch mehr guten Weins zu sich zu nehmen pflegen; aber nicht allein, daß sie sich niemals eines vollkommenen Gelingens ihrer Aufgabe vorher bewußt sind, — und das muß doch ein Künstler, wenn er meint, ein Tonstück wirklich schön vorzutragen — sondern die Masse ihrer künstlerischen Mittel erscheint viel frühzeitiger auch erschöpft, als bei Andern, die völlig nüchternen Sinnes, mit einem Glase Wasser vielleicht, an das Werk gehen und dann auch, kraft ihres unnüchternen Geistes, von jedem Momente ihrer Leistung hinreichende Rechenschaft ablegen können. Auch starken Kaffee rechne ich zu jenen geistigen Getränken. Noch heute lebt ein vielbewunderter Claviervirtuos, welcher jedesmal, wenn er öffentlich spielen soll, sich durch ein Paar Tassen des stärksten Kaffees so zu sagen aufzuregen sucht. Allerdings ist dies Getränk unschuldiger noch denn Wein, allein wenn eben dieser Spieler nach ein oder zwei etwas umfangreicheren Piecen erschöpft dahinsinkt auf seinen Lehnstuhl oder sein Sopha, so entschlage man sich nur des Wahns, als sey dies ein Zeichen des hehrsten Aufschwungs, den vorhin seine Begeisterung genommen. Der gewaltsam erzwungene schnellere Umlauf des Bluts hat die Kräfte des Körpers geschwächt, und hört die Ursache von jenem jetzt auf, so ist der Fall dieses auch ein desto tieferer, gewaltsamerer. Man beobachte dagegen — um lebende Beispiele anzuführen — den unermüdlichen Thalberg, Ernst und Andere, die ebenfalls alle dergleichen künstliche Mittel weit verschmähen. Niemand wird das überaus Geistreiche ihrer Vorträge leugnen, aber Jedermann wird durch eben ihr Verfahren auch überzeugt werden, daß das Einzige, was sich in dieser Beziehung thun läßt, der nöthigen Stimmung des Gemüths für den in einem vorzutragenden Tonstücke enthaltenen geistigen Gegenstand nachzuhelfen, nichts Anderes ist als ein fortwährendes, anhaltendes, festes Betrachten dieses Gegenstandes, den die künstlerische Darstellung behandeln soll, selbst.

Wer ein Tonstück gut vortragen will und glaubt, in dem

Augenblicke, in welchem es geschehen soll, sich nicht in der dazu gehörigen Gemüthsstimmung zu befinden, so daß er fürchten muß, der darin enthaltene und wenn allerdings auch schon früher, während des Studiums, erkannte geistige Gegenstand (Gefühl, Affekt rc.) werde ihm eben wegen der entgegenstrebenden Gemüthsstimmung nicht klar und deutlich genug vorschweben und gegenwärtig seyn, der überlege und bedenke nur kürzere oder längere Zeit vorher Sinn, Setzart, Bedeutung, kurz Alles an der Composition, wodurch sich dieselbe eigenthümlich und sowohl nach ihrem Innern als nach ihrem Aeußern auszeichnet, thue dies auch sowohl in Hinsicht auf ihr Ganzes als in Hinsicht auf ihre einzelnen Theile, schaue sie mit unverrückter Aufmerksamkeit einige Augenblicke an, vergegenwärtige dem Gedächtnisse jede einzelne bedeutungsvolle Stelle, welche darin vorkommt, und er wird erfahren, daß es dadurch oft geschieht, nicht allein daß der Zuhörer, welcher unwillkührlich diese Thätigkeit seines Geistes wohl bemerkt, in eine höhere, entsprechendere Spannung gesetzt wird, die für die ganze Wirkung des Vortrags ebenfalls so nothwendig als wohlthätig ist, sondern auch daß in ihm selbst, manchmal wie von ohngefähr, wie im Traume, ein ungewöhnlich heller Gedanke darüber aufwacht, der die große Begierde, mit welcher er den Gegenstand in einem hellern Lichte zu sehen gewünscht hat, nun auf einmal sehr lebhaft aufregt, alle seine Nerven anspannt, seiner Wahrnehmung gleichsam von selbst jeden andern, äußern oder innern, Gegenstand weiter und immer weiter entrückt, alle fremden Vorstellungen zuletzt in eine gänzliche Dunkelheit zurückdrängt, ja sogar die Wirkung und Kräfte der äußern Sinne oft dergestalt schwächt, daß keinerlei Störung durch sie in die geistige Thätigkeit gebracht werden kann („man sieht nicht und hört nicht" lautet der gewöhnliche Ausdruck), und so jeden Begriff, der sich auf den Hauptgegenstand bezieht, desto heller und lebhafter werden, alle gesammelten Vorstellungen aus ihrer Dunkelheit hervortreten, und — wie im nächtlichen Traume — endlich, wenn alle Zerstreuung aufgehört hat, das Bild, welches wachend der Künstler in einem dunkeln Nebel eingehüllt gesehen hatte, in der lichtesten Klarheit des hellsten Tages vor seinem Auge still vorüberziehen, — den Vortrag (mit einem Worte) vollkommen gelingen läßt; denn sieht so und nur auf diese Weise, vom süßesten Traume der Begeisterung umfangen, der Künstler, was dem Laien

verborgen bleibt, und hört Töne, wo Alles still ist, so bildet er, einem unwiderstehlichen innern natürlichen Drange zu Folge, auch nach, spielt, singt die Töne, wie sein guter Genius sie vernahm, und — der Hörer wird selig bewegt, wird, in dem künstlerischen Vortrage sogleich jene Begeisterung gewahrend, mit Ahnungen erfüllt von einer Geisterwelt, zu welcher jener, der Künstler, bereits hinüber gegangen zu seyn scheint, zu reden die innigste aller Sprachen, so daß er endlich aufjauchzt zu hehrem Enthusiasmus und sich so recht innig und wohl fühlt in der Nähe solch süßen, sinnlichen Getöns, dessen Maaß der Wirkung natürlich abhängt von dem Maaße jener künstlerischen Begeisterung und durch sein Mehr oder Weniger daher endlich auch unterscheidet den wirklichen Künstler von dem bloßen Dilettanten.

§. 23.

Fortsetzung.

Und den letzten, dritten Punkt endlich oder das Maaß des innern wie äußern Accents der Töne anlangend, wodurch das sonach in dem vorzutragenden Tonstücke und seinen einzelnen bedeutungsvollsten Stellen erfaßte Gefühl wirklich auch zum Ausdrucke gebracht wird, wird dasselbe sich unzweifelhaft wie von selbst ergeben, so bald der Vortragende nur über das Maaß der Stärke des Gefühls selbst mit sich im Reinen ist; denn hat er dieses Maaß erkannt, so bestimmt jenes aus sich selbst auch die allgemeine Regel, daß, da jedes Gefühl seinen eigenen Ton hat, solcher um so stärker oder schwächer hervortritt, je nachdem das Gefühl mit mehr oder weniger Stärke regsam ist, und in dieser Beziehung dürften folgende Bemerkungen hier wohl, als allgemeine Anleitung, hinreichend zur Sicherung vor einem dahin gehörenden Fehlgriffe in dem Vortrage erscheinen.

Die größte Stärke haben alle Gefühle, wenn sie noch neu und ungewohnt sind, denn je mehr dies der Fall ist, desto weniger Fertigkeit hat das Gefühlsvermögen schon erlangt, sie aufzufassen, und desto mehr muß es sich also dabei anstrengen, was es stärkt. Ueberhaupt spannt alles Neue die Aufmerksamkeit und setzt so die Kräfte in ungewöhnliche Bewegung. Noch vermehrt wird jene Stärke der Neuheit, wenn das Gefühl plötzlich, unerwartet eintritt,

denn in solchem Falle ist auch die Anstrengung und Exaltation des Gefühlsvermögens eine noch größere, indem der Zustand des gegenwärtigen Augenblicks mit dem des nächstvorhergehenden in Contrast tritt. Nun aber ist bekannt, daß das Hauptgefühl, das in einer Composition herrscht und durch deren Vortrag dem Hörer mitgetheilt werden soll, zunächst in den Hauptthemen derselben liegt, und so verlangen denn eben diese Themen auch jedesmal, um der Neuheit des in ihnen dargestellten Gefühls willen, einen desto kräftigeren Vortrag; nur mißverstehe man mich hier nicht, und halte unter allen Umständen diese Kraft etwa für eine blos äußere. Es giebt auch eine innere Kraft, und wie ich bereits andeutete, kann daher die Stärke des Accents, welche demnach jedesmal auf die Hauptthemen eines Tonstücks fällt, je nach Art und Charakter des darin ausgedrückten Gefühls eben sowohl eine blos intensive als extensive seyn, und ist sie eine blos intensive, so kann sie recht wohl sogar auch eine extensive Schwäche mit sich verbinden. Die erhabenen, starken, heroischen und dergleichen Gefühle erfordern immer auch einen massigen Tonausdruck, nicht so die milden, zarten und dergleichen, und dennoch läßt sich auch deren Ausdruck, wo sie neu sind, eine höhere Bedeutung verleihen, nur im umgekehrten extensiven Stärkemaaße als dort. Tritt im Verlaufe eines Tonstücks ein Hauptthema, das den summarischen Inbegriff des eben darin darzustellenden Seelenzustandes zunächst enthält, unerwartet, urplötzlich ein, so verstärkt sich in Folge angegebener Regel auch die Bedeutung seines tonischen Vortrags, weil hier ebenfalls der Contrast der Gegenwart mit dem eben Vergangenen zugleich auf die Stärke des Gefühlsausdrucks wirkt, weshalb auch meistens einem solchen urplötzlichen Eintreten der wesentlichsten Themen ein ritardando oder dergleichen Vortragsmanier vorauszugehen pflegt, indem dadurch die erhöhete Bedeutung des Vortrags am schicklichsten sinnlich wahrnehmbar gemacht wird.

Ist es die Neuheit gerade und nichts Anderes, was den neuen Gefühlen eine so große Kraft und Stärke verleiht, so müssen diese Kraft und Stärke nothwendig und zwar desto mehr und sicherer abnehmen, je länger die Gefühle ununterbrochen fortdauern oder je häufiger sie nach blos kurzen Zwischenräumen wiederkehren. Um das zu verhüten, bietet die Natur selbst verschiedene Mittel, und folgt ihr darin die künstlerische Darstellung ihrer Erscheinungen auch

in der Musik, so ergeben sich von hieraus wiederum mancherlei Winke für den Vortrag insbesondere, um jedesmal das richtige Maaß der accentischen Behandlung des vorzutragenden Tonstücks in Beziehung auf den beabsichtigten Gefühlsausdruck zu treffen. — Zunächst wirkt auf die Erhaltung oder sogar Steigerung eines angeregten Gefühls der Verstand, indem dieser nämlich, je mehr das, wodurch ein Gefühl erregt wird, von der Art ist, daß der Verstand viel dabei zu denken hat und bei wiederholter Beobachtung immer wieder etwas Neues daran zu entdecken vermag, desto länger und kräftiger auch stets die Aufmerksamkeit dabei anspannt und auf diese Weise eben das Gefühl so lange wach erhält, als er selbst thätig ist. Dann dient dazu die Einbildungskraft. Vergesellschaften sich nämlich mit einem Gefühle interessante Vorstellungen in der Einbildungskraft, so reizen auch diese die Aufmerksamkeit und spannen sie an, und je mehr dies geschieht, desto lebendiger wird das Gefühl aufgefaßt. Dazu kommt, daß dasjenige Gefühl, welches aus den gedachten Vorstellungen der Einbildungskraft für sich selbst genommen entspringt, sich in das erstere vorhandene Gefühl mit einmischt und dieses also auch dadurch vermehrt und verstärkt: eine Wirkung, welche selbst dann noch stattfinden kann, wenn die Vorstellungen der Einbildungskraft dunkel bleiben, und die oft so mächtig ist, daß das eingemischte Gefühl stärker wird als das vorhandene, von dem Objekt selbst unmittelbar erregte. Drittens kann ein Gefühl erhöht oder erhalten werden durch den Hinzutritt eines andern und zwar mit ihm contrastirenden; viertens durch verschiedene Modification seiner selbst, wodurch es nicht so leicht gewöhnlich wird und länger seinen Reiz behält; und endlich fünftens auch dadurch, daß man sich ihm nur sparsam überläßt und es somit bei jeder Wiederholung immer noch neu findet.

Und in allem diesem processualischen Zusammenwirken der inneren Umstände zur Belebung und Erhaltung der in einem Tonstücke durch seine Hauptthemen niedergelegten Gefühle folgt denselben nun auch der sie ausdrückende Vortrag. Eine Composition ohne Darstellung irgend eines Seelenzustandes, eines Gefühls oder einer auf das Gefühl hinwirkenden Idee läßt sich als musikalisches Kunstwerk nicht denken; doch giebt es auch Tonstücke, welche mit diesem ihrem ursprünglich emphatischen Charakter zugleich einen mehr geistigen, mehr von dem Verstande zu erfassenden, verbinden,

wie z. B. die Tonstücke in den canonischen Formen der Fuge ꝛc.: in solchen werden wir demnach, nachdem das Hauptthema vorgetragen wurde, unsere Aufmerksamkeit insonderheit zu richten haben auf den künstlichen harmonischen Bau und durch Hervorhebung desselben, welche geschieht mittelst einer möglichsten Verselbstständigung der einzelnen Stimmen, auch dem Verstande denjenigen Stoff stets neuer Betrachtung geben, durch welchen allein das Interesse an dem Vortrage selbst stets wach erhalten zu werden vermag, — ein Umstand und eine Regel, worin eben der Grund auch liegt, daß dergleichen Tonstücke vorzugsweise nur von den sogenannt Kunstverständigen begriffen zu werden pflegen, weil diese allein fähig sind, der geistigen Richtung des Werks dergestalt zu folgen, daß das erste in ihnen dadurch angeregte Gefühl fortwährend neu belebt wird. Bei Tonstücken, welche mehr auf der Fülle der künstlerischen Einbildungskraft beruhen und auf diese auch vorzugsweise wieder hinwirken, wie alle jene in dem sogenannt freien Satze geschriebenen, werden wir dem zu Folge nach den Hauptthemen vor Allem denjenigen verschiedenen Combinationen in Melodie und Harmonie eine höhere Bedeutung in dem Vortrage beizulegen haben, durch welche das Hauptgefühl, das Hauptthema, gleichsam umspielt wird in dem gesammten Kreise seiner Ideen-Association: werden, nachdem durch die Hauptthemen das vornehmste in dem Tonstücke enthaltene Gefühl erregt wurde, auch den vorwaltenden Accent derselben fallen und diesen nun hauptsächlich nur denjenigen Stellen sich zuwenden lassen, in welchen das Hauptgefühl gewissermaßen zu einem höheren Reichthume der Ideen, zu einer größeren Fülle seines Inhalts zu erheben scheint, und dieses um so mehr, als in solcher Fülle gewissermaßen die erste Klarheit des Hauptthema's verschwindet. Daher kommt es, daß Tonstücke, wie besonders neuerer Zeit viele für Clavier geschaffen wurden und welche in Nichts bestehen, als in der harmonischen Umgebung einer oft wiederholten Melodie, auch beim besten Vortrage meistens ermüden, da dieser beste Vortrag schon erreicht ist, wenn die Melodie stets bedeutungsvoll hervorgehoben wird, während die harmonische Begleitung einen nur schwachen Accent erhält, und da somit nirgends ein Mittel sich darbietet, das durch die Melodie ausgedrückte und erregte Gefühl in seiner Neuheit zu erhalten oder zu stärken, weil weder der Verstand noch die erhöhete Einbildungskraft hierbei einen sie

beschäftigenden Stoff empfängt. Nur wenn in dergleichen Tonstücken auch die letztere aufgeregt wird (was geschieht, so bald die Melodie in stets neuen und zwar glänzenderen Tonbildern auftritt, die dann auch einen in seinem Accent stets gesteigerten Vortrag zur Folge haben), läßt sich das Interesse daran fortwährend erhalten denken. Daß ein contrastirendes Gefühl sich zu dem schon vorhandenen gesellt, stellt sich in der Musik sogleich dar entweder durch den Hinzutritt einer sogenannten Gegenmelodie zu der Hauptmelodie oder durch plötzliches Aendern der Haupttonart und der Rhythmen. Demnach muß in solchem Falle nicht allein die Gegenmelodie besonders hervorgehoben, sondern auch diese Aenderung möglichst durch einen inneren oder äußeren accentischen Nachdruck von dem Vortragenden bemerkbar gemacht werden, indem hier im Vortrage ebenfalls das Interesse nur auf diese Weise gesteigert wird und gesteigert werden kann, wie dort in dem Objekte selbst die Kraft der Lebhaftigkeit. Die Folgerungen des vierten und fünften seelischen Mittels zur Lebendigerhaltung oder Erhöhung eines Gefühls auf die Darstellung dieses im musikalischen Vortrage ergeben sich von selbst und bedürfen kaum noch der Hinweisung. So stellt sich die verschiedene Modification eines Seelenzustandes in der Musik dar durch die Variirung eines jenen ausdrückenden oder enthaltenden Hauptthema's, und trägt solche Modification zur Steigerung des Zustandes bei, so erfordert natürlich auch diese Variirung bei jeder Wiederholung einen besonders in seiner Art accentuirten Vortrag, der je nach seiner Richtung den Accent des Hauptthema's noch übersteigt; und das fünfte Mittel endlich würde uns näher führen der Betrachtung des Vortrags der sogenannten Rondoformen, von welchen in dieser Hinsicht indessen ein Ausführlicheres erst später beizubringen seyn wird.

§. 24.

Fortsetzung.

b) Ausdruck.

Bei Erklärung des Wortes „Ausdruck" als des letzten Endzwecks alles musikalischen Vortrags brauche ich mich hier wohl eben so wenig aufzuhalten, als bei Untersuchung dessen, was eigentlich durch die Musik und insbesondere den Vortrag in der-

selben ausgedrückt werden kann, denn ergiebt sich erstere von selbst aus dem allgemeinen Begriffe des Worts, so lernten wir dieses bereits kennen in den letztvorangehenden Betrachtungen, bei denen wir die Beziehungen näher ins Auge faßten, in welchen der Vortrag in der Musik zu dem allgemeinen Gefühlsvermögen des Menschen stehet; und es bleibt daher für diesseits nur noch näher zu erwägen übrig,

einmal welche die Mittel sind, wodurch der Vortragende irgend einen beabsichtigten Ausdruck zu erzielen vermag, und

zweitens welche die Formen, in denen dieses alsdann geschieht und auch geschehen muß.

Die Mittel irgend eines Ausdrucks im musikalischen Vortrage betreffend, so tritt uns (im Allgemeinen natürlich, worauf sich unsere Lehre bis dahin überhaupt noch beschränkt) als solches einzig entgegen der klingende Ton in seinen mannigfachen Beziehungen und Gestaltungen, und diese Gestaltungen theilen sich wiederum blos in die beiden Hauptclassen des Melodischen und Harmonischen, mit Inbegriff des Rhythmischen, von welchem Beide gewissermaßen als von einer unzertrennlichen Eigenthümlichkeit umfaßt werden, indem der Ton, mag er einer Melodie oder einer Harmonie angehören, stets erscheint blos als ein zeiterfüllendes Produkt, und der Rhythmus nichts Anderes ist als eine sich wiederholende Reihe von gleichen oder ungleichen Zeitmomenten. Zwar wird auch der Ton für sich schon das Grundelement aller musikalischen Darstellung geheißen, allein in dieser seiner Vereinzelung kann er nur wenig oder gar keine Bedeutung haben in Beziehung auf das Allgemeine der musikalischen Expression, sondern es kommen hierbei vielmehr erst die Combinationen in Betracht, in welchen er, der Ton, erscheint, um ein großes Ganzes, einen für sich allein wirkenden Hauptstoff zu bilden, und diese Combinationen haben für sich wieder keine andere Formen und können keine andere haben, als daß sie sind entweder melodische oder harmonische.

Was wir unter Melodie und Harmonie verstehen, habe ich nicht hier, sondern hat die allgemeine Musiklehre zu erklären, und darf ich daher als bekannt voraussetzen. In ihrem Verhältnisse zu einander erscheint die Melodie gewissermaßen als die Seele jeder Musik und die Harmonie als deren Leib, durch dessen Formen jene

Seele erst ihre eigentliche und sinnlich wahrnehmbare charakteristische Bedeutnng erhält. Ist demnach die Melodie aber unter allen Umständen das vornehmste, wesentlichste Ausdrucksmittel, und will der Componist demnach und muß er auch wollen durch die Melodie, mag dieselbe nun erscheinen als Hauptstimme irgend einer combinirten Musik (in den contrapunktischen Formen, als Fugen, Canons ꝛc., Subjekt genannt), die nach Umständen jedes Instrument und jede Stimme zu führen vermag, oder mag sie erscheinen als wirklicher Gesang, getragen blos gleichsam von einer einfachen Harmonie, deren einzelner Stimmengang ebenfalls wohl Melodie genannt zu werden pflegt, — will der Componist demnach durch diese, die Melodie, vornehmlichst und im Allgemeinen das zur Wahrnehmung bringen, dasjenige Gefühl oder überhaupt diejenige innere Seelenstimmung, was oder welche den Hauptgegenstand seiner ganzen musikalischen Darstellung ausmacht, so folgt daraus für die Kunst des Vortrags, daß nicht weniger auch bei ihr und unter allen Umständen vornehmlichst das Augenmerk auf sie, diese Melodie, gerichtet seyn und bleiben muß. Bediene ich mich abermals eines schon angewendeten Gleichnisses. Der Maler, der ein historisches Bild malt, stellt sich vor allen Dingen die Handlung gewisser Personen unter gewissen Umständen zur Aufgabe; daher gruppirt er denn auch die handelnden Personen im Vordergrunde seines Tableau's, und in der gesammten Gestaltung bleibt sein Hauptaugenmerk auf den körperlichen Ausdruck jener gerichtet, mit welchem Handlungen vorgestellter Art unter zugleich dargestellten Umständen allein verrichtet zu werden pflegen oder verrichtet werden können; und was hier, in der Malerkunst, dieser körperliche Ausdruck, ist formell dem vortragenden Musiker die Melodie. Das äußere Zeichen solcher Bevorzugung dieser vor der Harmonie ist dann ein — entweder nun intensiv oder extensiv schwererer Accent, welchen er ihr während des Vortrags dergestalt verleiht, daß nicht allein ihr geistiger, seelischer Inhalt dadurch wirklich zum Ausdrucke kommt, sondern daß sie überhaupt auch stets nach Außen hin über der Harmonie emporschwebt, wie die Seele, welche wir einem Zephyr gleich einen Menschen umgeben oder umschweben zu sehen meinen, dessen Leib in seinen Stellungen, Haltungen und Bewegungen einen besondern geistigen Ausdruck zu offenbaren das Glück oder das Geschick hat: Wo keine Melodie ist, lehrt die Compositionskunst, da ist auch keine

Seele, und ihre höchst möglichste Schönheit muß Ziel aller Musik seyn. Derselbe Satz gilt auch in der Lehre vom Vortrage. Wer in diesem nicht die Melodie stets hervorhebt aus dem gesammten tonischen Baue, wird niemals mit Ausdruck spielen oder singen, niemals den nöthigen Ausdruck erwirken. Die Harmonie braucht deshalb noch keineswegs ganz zurückzuweichen vor der Melodie; sondern wie der menschliche Leib, bei aller anerkannten und obwaltenden Superiorität des Geistes, stets doch bleibt ein großer, unablöslicher Halbtheil des menschlichen Ganzen, und wie jener nicht ohne diesen und dieser nicht ohne jenen in der Welt zu wirken vermag, so auch die Harmonie gegenüber von der Melodie. Doch wird diese gehoben gleichsam von jener und werden ihre Schönheiten dadurch in ein helleres Licht gestellt, so folgt auch für den Vortrag nothwendig daraus, daß diese jene auch äußerlich wie innerlich stets überstrahlen, ihre Schönheit mit ergreifenderer Wirkung auch in jener für die äußere Wahrnehmung abspiegeln muß. Freilich trägt auch dieses, sonach von der Kunst gebotene, allgemeine accentische Hervorheben der Melodie vor der Harmonie wieder das Gesetz mannigfacher Modificationen in sofern von selbst in sich, als das Gefühl, das durch die Melodie vornehmlichst zum Ausdrucke gelangt, nicht immer und eben so wenig auf einer und derselben Höhe als in ein und derselben Art verweilt und Beide, jene Höhe und diese Art, ihre äußere tonische Darstellung lediglich finden in der Stärke des entweder in- oder extensiven Accents. Tritt z. B. zu einer Melodie noch eine zweite, dritte ꝛc., wie in fast allen sogenannten Ensemblestücken, so wird jene bereits so viel von ihrer Stärke des Vortrags nachlassen müssen, daß diese zu einem gleichen Obschweben über der Harmonie sich zu erheben vermögen (das sogenannte Ausgleichen der verschiedenen melodischen Stimmen); oder ist das Gefühl, das durch eine Melodie ausgedrückt wird, ein solches, das durch die Vorstellungen, welche es erweckt, vornehmlich auf den Verstand wirkt, so kann es sogar geschehen, daß auch die Harmonie sich zu einer gleichen, ja je nach dem Grade dieser Wirkung auf den Verstand zu einer noch höheren Stärke des Vortrags als die eigentliche Melodie steigert, indem die Thätigkeit des Verstandes eben in der Harmonie vorzugsweise ihre musikalische Darstellung erhält; oder ist das Tonstück endlich ein solches, in welchem alle Stimmen gewissermaßen eine eigenthümliche

melodische Selbstständigkeit bewahren, wie meist in den verschiedenen Formen der Fuge und des Canons, so kann es auch geschehen, daß jedwedes Vorwalten irgend einer bestimmten Melodie im Vortrage aufhört und dagegen sämmtliche Stimmen vielmehr sich hinsichtlich der vortragenden Behandlung ausgleichen. Darin bleibt der melodische Vortrag sich überall gleich, daß er, wo nicht geradezu das Gegentheil vom Componisten vorgeschrieben wurde, als ein dergestalt fließender sich gestaltet, daß gleichsam ein Ton aus dem andern hervorzugehen scheint, und daß er, gleich dem harmonischen, überall streng sich den Regeln des vom Componisten vorgeschriebenen Rhythmus in so weit fügt, als durch diese Strenge nicht der erzielte Ausdruck geschwächt wird, was z. B. da geschehen kann, wo die musikalische Semiotik nicht ausreicht, den rhythmischen Schwung eines Gefühls mit der ganzen Präcision seiner Form sichtbarlich darzustellen, jedoch was auch niemals noch über den Inhalt eines Taktes hinausreicht, der demnach stets Maaß jenes Rhythmus bleibt und bleiben muß, weil seine psychische Natur wesentlich zur Wahrheit des vom Componisten beabsichtigten und im Vortrage zu verwirklichenden Ausdrucks beiträgt *).

Die Art des Vortrags einer bloßen Harmonie, hinsichtlich ihrer allgemeinen Theilnahme an einem beabsichtigten Ausdrucke oder hinsichtlich ihres Charakters als allgemeines Ausdrucksmittel, ergiebt sich hieraus von selbst: er hat in jedem Augenblicke sich so zu gestalten, daß dem melodischen Vortrage noch die Möglichkeit und Gelegenheit eines accentischen Vorwaltens bleibt, demnach hinsichtlich seiner sowohl in= als extensiven Stärke stets mit diesem gleichmäßig zu steigen und zu fallen. Doch ist im Besondern noch dabei zu bemerken, daß, da jeder harmonische Vortrag, mag er nun auf blos einem oder auf mehreren unter sich verschiedenen Instrumenten ausgeführt werden, jedesmal zugleich ein mehrstimmiger ist (denn in solcher Mehrstimmigkeit erst wird der allgemeine Begriff Harmonie erfüllt), jede einzelne Stimme in demselben zu allen Zeiten und unter allen Umständen dergestalt sich mit den übrigen hinsichtlich ihres Stärkegrades auszugleichen hat, daß unter den verschiedenen Stimmen der bloßen Harmonie niemals ein Vor=

*) Näheres hierüber im zweiten Capitel bei Gelegenheit der Betrachtung der musikalischen Accentuation ꝛc.

walten der einen oder andern bemerkbar wird, außer es wird dieser wirklich für den Augenblick ein melodisches Recht zugestanden, was namentlich in polyphonischen Musikwerken häufig vorkommt und vorkommen kann und dann entweder ausdrücklich in der Notenschrift auf die eine oder andere Weise angezeigt wird oder auch schon aus der bloßen Führung der Stimme gegenüber von den andern sich von selbst ergiebt, letzteres zumal da, wo diese Führung im Vergleich zu dem allgemeinen orchestrischen Charakter des Instruments oder der Stimme als eine außergewöhnliche erscheint.

§. 25.

Fortsetzung.

Die **Formen** des Ausdrucks im Vortrage anlangend, so müssen dieselben sich in sofern und aus dem Grunde schon verschieden gestalten, als auch das Darstellungsobjekt in der Musik, das Objekt des Ausdrucks, obschon seiner Gesammtnatur nach ein rein geistiges, dennoch ein verschiedenartiges ist und seyn kann (der Regungen, welcher die menschliche Seele fähig ist, sind gar mancherlei), und weil auch das allgemein Geistige in der Musik in sofern eine verschiedene Gestaltung gewinnt und gewinnen muß, als jene in ihr zum Ausdrucke zusammenwirkenden beiden Elemente, Melodie und Harmonie, in Beziehungen treten, die theils das Conflikt von Natur und Geist, theils die Berührung mit anderen Ideen herbeiführt. Je nach Gestalt, Form und Art des Ausdrucksobjekts aber richtet sich und hat sich in Folge seiner Wesenheit und seines Zwecks nothwendig auch zu richten der Ausdruck selbst, der Vortrag. Ist jenes Objekt ein anderes, so muß auch dieser ein anderer seyn, nur mit dem Unterschiede, daß dort die Verschiedenheit eine ideal charakteristische, hier aber blos eine von daher gebotene formal charakteristische ist, und daß, während dort diese Verschiedenheit dadurch erkennbar wird, daß die Elemente des Charakteristischen und Idealen sich in verschiedenem Grade vereinen, um das in der Seele Lebende und von Ideen Belebte erscheinen zu lassen, hier solches dadurch geschieht, daß diese Elemente den auffassenden Geist auf eine besondere und eigenthümliche Weise bethätigen. So kann das Objekt des musikalischen Ausdrucks seyn: ein naives, erhabenes, anmuthiges, pathetisches, großes, sentimentales und noch ein anderes,

und je nach seiner Gattung und Art bildet sich eine besondere Form des Vortrags, so daß dieser also ebenfalls bald als ein naiver, bald als ein erhabener, bald als ein anmuthiger oder noch anderer sich gestaltet; denn verschieden seiner ganzen Natur nach von jenem ist dieses Objekt und von diesem wieder jenes; keins ist dem andern gleich, und alle auch sind unter sich wieder verschieden, da anders den Geist und das Gefühl aufregt ein Erhabenes, als ein Naives, anders ein Pathetisches, wieder anders ein Sentimentales ꝛc., wenn in allen auch, was ihren Ausdruck im künstlerischen Vortrage betrifft, die Schönheit für sich obwaltet, so daß man gewissermaßen sagen könnte, die Schönheit habe hier nur das Naive, dort das Erhabene ꝛc., in sich aufgenommen, oder das Schöne erscheine hier und dort nur in einer andern Form, in einer andern körperlichen Gestalt ꝛc. Doch gehen wir statt solcher allgemeinen Deduktion lieber über zur Betrachtung der einzelnen Formen des Ausdrucks selbst, und untersuchen, welche Verschiedenheiten dieselben im wirklichen Vortrage hervorrufen.

§. 26.

Fortsetzung.

Das Große und Erhabene zuvörderst offenbart sich, wie überall, in der Kunst im Allgemeinen sowohl als in der Natur, so auch in der Tonkunst, vornehmlich in großen und großartigen Formen, die hier sich gestalten zu einer prächtigen Fülle der Harmonie, zu einem vollen, kräftigen, so zu sagen großen Tone und einem pathetischen, breiten, stark accentuirten Rhythmus, welche Zeichen alle, um den Charakter der allein männlich erhabenen Schöne zu bewahren, jede buntnaive Verzierung, und wäre sie an sich noch so graciös und in ihrer Art bezaubernd, als ein geschlechtsfremdes Eigenthum aus ihrem Bereiche verbannen, und nur durch schöne Einfachheit in Anlage und Ausführung, die lediglich durch eine kräftige Massenhaftigkeit zu imponiren sucht, sich hervorthun. So und nicht anders sey daher auch der Vortrag des Erhabenen und Großen: kräftig, voll, einfach, würdig, gemessen, und selbst bis in das Feierliche und Prächtige überspielend. Die Einfachheit betreffend, so wird deren Gesetz hier namentlich von Solosängern und Solospielern häufig überschritten, und Charaktere, wie sogar

den eines Sarastro habe ich wohl schon mit allerhand Zierrath angethan hören müssen; indessen wie unpassend — konnte die augenblickliche Wirkung sofort bezeugen.

Den geradesten Gegensatz vom Erhabenen und Großen bildet das Naive. Es ist dieses nämlich das Anmuthige im Natürlichen oder in dem, was von keiner conventionellen Regel bedingt ist. Die Naivität erhält ihr besonderes Interesse durch die Verdoppelung des Komischen in dem Gegensatze zwischen der komischen Darstellung selbst und ihrem doch eigentlich unkomisch scheinenden Urheber. Es ist das Naive also gewissermaßen eine Modification des Komischen und nicht ein Grad desselben, in welchem Falle es in einer Verbindung mit dem Lächerlichen überhaupt stehen könnte, was keineswegs der Fall ist. Das Naive ist komisch ohne eigentlich komisch zu scheinen oder seyn zu wollen, und eine solche ergötzliche Natürlichkeit bezeichnet denn auch seinen wahren Vortrag, dessen Kunst hier um so wichtiger und bedeutsamer hervortritt, als der Ausdruck des Naiven weniger denn jede andere Ausdrucksform von dem Componisten selbst schon hinlänglich vorgezeichnet werden kann, vielmehr zum größten Theile erst durch die Art des Vortrags erzielt werden muß. Wie natürlich, leicht fließend nämlich ein Componist seine Melodien zu diesem Ausdrucke auch erfinden und schreiben mag, für die unbefangene, fast ans Kecke gränzende heitere Bewegung, die gleichsam nur so hindurch spielt durch die ganze Sphäre der melodischen Leiter, womit dieselben zu eben demselben Zwecke vorgetragen seyn wollen, bleibt ihm kein sichtbares Zeichen. Ueberall muß in einem solchen Vortrage die größeste Mannigfaltigkeit sich offenbaren, ohne daß eigentlich eine absonderliche Mannigfaltigkeit in dem Tonsatze vorhanden ist. Eine bunt colorirte Einfachheit muß derselbe gleichsam in Wahrheit erscheinen, einfach nämlich im Innerlichen des Tones, und bunt colorirt durch die äußere, vielfach nuancirte Erscheinung und Farbe desselben.

Der Vortrag des Anmuthigen erfordert ein zartes, weiches, sanftes Verschmelzen aller Töne, denn das Anmuthige überhaupt oder die Anmuth ist eine ästhetische Eigenschaft, welche weniger die eigentliche Schönheit im engern Sinne des Worts oder einen wirklich charakteristischen Ausdruck, als vielmehr nur das allgemein Zarte, Feine und Sanfte in sich verbindet und daher hierin den geradesten Gegensatz vom Erhabenen, Prächtigen und Feurigen aus-

macht. Sprünge und merkliche Absätze in dem melodischen Gange der einzelnen Stimmen, Tonfälle und pathetische Abmessungen des Rhythmus, wie das Erhabene erfordert, dürfen bei dem anmuthigen Vortrage oder dem Vortrage des Anmuthigen durchaus nicht vorkommen, vielmehr muß hier Alles ein solch' natürliches, weiches und in sich selbst verfließendes Ansehen gewinnen, daß es scheint, als entsprängen die Töne immer nur der eine aus dem andern, reiheten sie sich von selbst gleichsam zu einer unzertrennlichen, ununterbrochenen Kette an einander, und als wären die rhythmischen Einschnitte nichts Gedachtes oder Erwogenes, sondern nur ein Wiegen und Wogen dieser Kette. Alles Ueberraschende, Fremdartige, Gesuchte, nicht leicht zu Fassende, zu Starke und Grelle, flieht der wirklich anmuthige Vortrag, wie die reine Unschuld den sittlichen Kampf, denn nicht Verwunderung oder Begierde, sondern nur Wohlgefallen will er erregen. In Taktmaaß, Tempo, in der Accentuirung der einzelnen Töne, — kurz in Allem muß die leichte Welle, die Linie der sanften Woge Grundform der Erscheinung seyn. Die Momente von Licht und Schatten im forte und piano dürfen nicht grell neben einander stehen, sondern ihre äußersten Punkte dürfen sich in jeder und sowohl harmonischen als melodischen Beziehung nur bei dem Momente des verschmelzenden Uebergangs berühren, außer es soll zugleich ein charakteristischer Ausdruck erzielt werden, der etwa eine Abweichung von der Regel gebietet: ein Fall, der indessen den anmuthigen Vortrag doppelt erschwert, da man wohl wahr und charakteristisch bedeutsam seyn kann ohne zugleich liebenswürdig, und Beides selten sich neben einander findet, die Liebenswürdigkeit aber von selbst schon die Anmuth als Bedingung in sich schließt, ohne indessen Anspruch auf Charakter zugleich zu machen, weshalb es auch wohl geschehen kann, daß selbst bei dem anmuthigsten Vortrage, der das höchste Wohlgefallen in dem Hörer erregt, der Geist dennoch nur leer ausgeht.

Dem anmuthigen Vortrage zunächst steht hinsichtlich seiner Form und Gattung der angenehme. Wir nennen angenehm Alles, was Vergnügen schafft, also den Sinnen schmeichelt und den Trieb befriedigt, weil alles dergleichen gern angenommen wird. Dazu gehört immer jedoch zugleich eine leicht faßliche Beschäftigung der Sinne und eine Erregung weniger heftiger Gefühle, und insofern muß denn eine Musik, die angenehm seyn will, auch beson-

ders nur hierauf sich richten. Eine angenehme Musik hat in ihrer Melodie lauter leicht faßliche Tonführungen von gefälligem Wechsel, und ihr Stoff erscheint in der höchsten Ungezwungenheit, so wie ihr Rhythmus sich stets fließend fortbewegt in leichten, die Sinne gleichsam schaukelnden Wellen. Unter den Gliedern ihrer rhythmischen Theile herrscht die abgemessenste Gleichartigkeit, und die Harmonie nimmt ihre Substanzen aus der natürlichsten Folge der Accorde, mit möglichster Vermeidung aller zu harten Dissonanz und Erzielung des mannigfaltigsten, gefälligsten Wechsels der Töne. Der Schluß hievon auf den Vortrag einer blos das Angenehme erzielenden Musik ist nicht schwer. Die Accente dürfen ihre Schläge, und im Licht und Schatten die Farben des piano und forte ebenfalls, wie beim Anmuthigen, nicht grell auftragen, sondern Alles, das ganze Meer der wohlklingenden Töne, muß dahinströmen in der wohlgefälligsten und einer namentlich die Sinne afficirenden Woge. Nur etwas mehr Beweglichkeit noch und leichtere, mannigfaltige Färbung der rhythmischen Momente, etwas mehr Frische und so zu sagen Jugendlichkeit in Auffassung und Wiedergabe der Töne als bei dem Anmuthigen darf dazu treten, da hier, beim Angenehmen, auch mehr der große Haufe das Ziel der Wirkung ist.

Und verbindet sich mit dieser Annehmlichkeit des Vortrags auch eine gewisse Correktheit der Ausführung, die der bloßen Gefälligkeit zugleich ein positives Interesse verleiht, wobei indessen nicht minder denn dort alles Uebrige, was mehr ist denn blos ästhetische Form, noch fehlt, so entsteht der e l e g a n t e Vortrag. Die Eleganz in der Musik ist also diejenige Form des Ausdrucks, in welcher sich die ästhetische Bedingung der Reinheit in der Kunst überhaupt mit dem Angenehmen verbindet, und ist Correktheit ihr erstes und nächstes Erforderniß, so kann sie immer auch nur da vorhanden seyn, wo überhaupt neben dem blos Angenehmen zugleich die größeste Präcision, Deutlichkeit, Reinheit und praktische Richtigkeit sich finden, und wo demnach vorzüglich der gebildete Geschmack das Urtheil über die Darstellung übt. Ein blos eleganter Vortrag für sich kann demnach noch keineswegs auch ein schöner genannt werden, so viel Lobenswerthes er an sich trägt, sondern die eigentliche Schönheit, d. h. die Offenbarung eines wirklich Geistigen, bleibt ihm eine zweite, fernere Aufgabe, denn jene seine Correktheit ist eine blos grammatikalische, eine bloße Correktheit der Form, und nicht auch

schon eine Correktheit des Ausdrucks, so daß der blos elegante Vortrag gleichsam mitten inne steht zwischen dem kunsttrivialen und dem eigentlichen kunstschönen, nämlich da, wohin auch der Mechanismus für sich wohl schon zu reichen vermag, wenn er mit Fleiß gebildet wird. Ein wahrhaft kunstschöner Vortrag ist, wie zugleich ein angenehmer, so zugleich auch ein eleganter, aber der elegante und angenehme Vortrag für sich ist um seiner selbst willen noch kein kunstschöner. Er ist der Punkt, wo der bloße Mechanismus sich scheidet von der Idee eigentlich künstlerischer Darstellung, und daher der Wendepunkt, von dem das Maaß ausgeht für den bloßen Virtuosen und für den eigentlichen Künstler.

§. 27.

Fortsetzung.

Mit dem Feierlichen betreten wir den Kreis der, gegenüber von den bisherigen, mehr charakteristischen Formen des musikalischen Ausdrucks. Es wird mit dem Worte die Erhebung des Gemüths zu seinem höchsten Gegenstande bezeichnet. Daher ist der feierliche Ausdruck sehr nahe verwandt mit dem erhabenen, welcher meistens auch und gern in ihn übergeht, und woraus erhellet, daß es falsch ist, wenn man meint, mit einem wirklich feierlichen Vortrage müsse sich stets auch eine gewisse äußere Ruhe, Gelassenheit und so zu sagen stille Gleichmäßigkeit in der Accentuation verbinden. Man kam zu der Ansicht, weil das Wort „feierlich" aus dem religiösen Cultus in das Leben überging; allein es giebt auch sehr geräuschvolle Vorgänge und Gegenstände, die demungeachtet eine gar hohe Feierlichkeit an sich tragen, wie Glockengeläute, Kanonendonner u. dgl. Ein musikalischer Vortrag ist feierlich, so bald er Nichts enthält und bringt, was das Gemüth zerstreuen und nicht stets in all' seiner Kraft und Lebendigkeit auf den Gegenstand der Feier gerichtet seyn lassen könnte. Dahin aber gehört nicht etwa eine gewisse Fülle des Tones, eine Schwere der meistens langsameren Accentschläge, sondern blos was der größtmöglichsten Einfachheit des Ganges in Melodie und Harmonie widerspricht und die nothwendig langen, geschlungenen Rhythmen in kürzere und bewegtere umgestaltet. Allerdings ist meistens mit einem wirklich feierlichen Vortrage in der Musik auch jener innerliche Charakter der Ruhe, des leisen, sanften

Auftretens der Tonklänge verbunden, aber es ist dieses nicht eine wesentliche Bedingung desselben, sondern es kann vielmehr sogar das vollkommen Entgegengesetzte davon dabei statt haben, ja nothwendig werden, wenn nur sonst alle Erfordernisse und Eigenschaften des Feierlichen, die langsame Gemessenheit der Tonschritte, ihre Einfachheit und Sicherheit, und die Größe und Gedehntheit der sowohl intensiven als extensiven Rhythmen, erfüllt sind.

Tritt zu dem Feierlichen des Vortrags zugleich eine gewisse Annehmlichkeit, ein wohlgefälliges Spiel der Sinne, so wird derselbe ein rührender, denn der moralische Affekt der Rührung unterscheidet sich von dem Pathos der Feierlichkeit blos dem Grade nach, indem, wenn das Pathetische und Feierliche für sich das Innere gleichsam aufrühren bis zu seiner tiefsten Wurzel, das Rührende, in Folge der größeren Zartheit und des sanfteren Spiels seiner Mittel, blos darüber, über die gedankenstille Oberfläche des Bewußtseyns, hinwegstreift wie etwa ein leiser Sommerabendhauch über die Spiegelfläche eines Landsees. Der rührende Vortrag ist gleichsam ein Spiel mit Freude und Schmerz im Momente des Uebergangs, ein vom leichteren Schmerze zum sanfteren Wohlgefühle (und umgekehrt) übergehender Wechsel, der hinsichtlich seiner Form daher mitten inne hält zwischen dem Feierlichen und sinnlich Angenehmen oder Anmuthigen (s. oben), wo ihn namentlich schwächere Gemüther sehr lieben, und wo er eben deshalb auch nicht zu sehr gesteigert werden darf, wenn er schön bleiben und nicht gar bald ermüden soll. Die dissonirenden Vorhalte dehnen und ziehen sich, Alles geht weich, langsam, feierlich und doch auch in anmuthigem Spiel vorüber, aber thut es Jenes oder Dieses zu sehr, so hört alle Wahrheit des Ausdrucks und der Wirkung auf.

Ich stelle bei dieser Gelegenheit der Charakteristik des rührenden Vortrags den pathetischen unmittelbar neben den feierlichen und erhabenen, und thue damit auch in soferne wohl nicht Unrecht, als das Pathetische stets den Begriff des Starken, Großen und Edlen zugleich in sich verbindet; doch ist Beides noch keineswegs einerlei. Das Erhabene rc. ist eine Größe und Kraft für sich; die Größe und Kraft des Pathetischen aber ist blos jene, welche sich, begleitet zugleich von solcher Würde, offenbart lediglich im Kampfe mit einem Leiden. Daher ist denn ein pathetischer Vortrag in der Musik insbesondere auch gleichsam ein Verband des erhabenen,

großen, feierlichen und rührenden Vortrags zu einem Ganzen. Er ist kräftig, kühn, voll, einfach und gemessen, wie der erhabene, und doch auch, indem er die Seele zugleich umschlingt mit einem gleichsam bitter süßen Netze, endlich den innersten Nerv durchdringend. Jeder Ton hat hier sein Gewicht, und die Dissonanz ist schärfer als je; der sinnliche Reiz im Spiel wird gehoben durch eine Schwere des Accents, und überall ist Ausdauer und Stärke. Vor der Würde des großen Tones flieht jeder witzelnde Zierrath und vor der Kraft des Harmonienreichthums jede Süßlichkeit und bloße Annehmlichkeit des Tonspiels. Doch hüte sich auch hier Jeder wohl weislich vor einem Zuviel: bis zum Bombast und zur Carricatur ist nur ein Schritt; so wie ein zu Wenig unmittelbar führt aus dem erhabenen Bereiche des leidenschaftlich Großen zu dem des blos Sentimentalen oder Empfindsamen, jener ewig schlaffen, weinerlichen Rührung, die wohl eine hohle Empfindelei, niemals aber eine eigentliche Empfindung, ein reines Gefühl bezeichnen kann und daher auch wohl Form und Charakter einer ausgearteten, niemals aber einer eigentlichen, ächten und rein künstlerischen Vortragsweise seyn kann; denn hat die Musik auch die Aufgabe, vornehmlichst Empfindungen auszudrücken und scheint sie demnach auch vorzugsweise eine sentimentale Kunst zu seyn, so hat sie doch als schöne Kunst zugleich die Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks zum Zweck, und diese können nur von einem gesunden Gefühle, nicht von einer kränkelnden Einbildungskraft, jener im Mondschein bis zu Thränen zerfließenden Romantik oder vielmehr affektirten Rührung erreicht werden.

Eine scheinbar leichte und doch so höchst schwierige Form des Ausdrucks bietet sich dem musikalischen Vortrage dar in dem Heiteren und Scherzhaften, das sich vom eigentlichen Lächerlichen durch die Absicht, zum Lachen zu reizen, unterscheidet, und vom wirklich Komischen, dem es als Mittel dient, dadurch, daß es nur eine Vorstellung, ein Bild von der belustigenden Handlung entwirft. Wie aller Scherz und alles Scherzhafte, so hat auch die scherzhafte Musik, das Scherzo, zum Zweck allein die Erholung, das Empfinden eines wahrhaftig geistigen und durchaus freien menschlichen Seyns. Es sollen in einer solchen Musik keine Leidenschaften, keine regeren und bestimmteren Gefühle aufgeweckt werden, aber sie soll demungeachtet ergötzen. Das hält man für nicht sonderlich schwer und scheint auch leicht; aber das wahrhaftige Spiel;

das demnach der Vortragende eines solchen Tonstücks mit den Tönen und den gesammten Gestaltungen derselben zu treiben hat, ist gleichwohl ein ächt künstlerischer Vorwurf. Es gilt da den Vortrag einer Fantasie, die sich niemals in die Tiefen der Seelenwelt verliert, sondern mit den Regungen des Gemüths auf eine ergötzende, besonders stärkende Weise verkehrt. Heiter, wie ihre ganze Natur, sollen die Melodien sammt ihren Harmonien eine komische Wendung nehmen, aber gleichwohl nie eigentlich selbst komisch werden. Da reichen ein keckes Tempo, Kürze und Munterkeit der Rhythmen, ein scheinbar leichtfertiges Hinwerfen der Töne nicht aus, sondern es gilt auch, Maaß zu halten in der Fröhlichkeit, damit sie nicht zur Lächerlichkeit werde. Wie helle Blitze müssen die Töne dem Organe entfahren, aber wenn auch noch so leicht, anmuthig und bis zum Muthwillen heiter, so doch stets auch so correkt, daß die Laune nicht zum Launenhaften wird; übrigens auch incorrekt und leicht genug, um den Hörer niemals zu einem eigentlichen Denken und ernstem Fühlen kommen zu lassen. Spielend muß der Vortragende einer scherzhaften Musik auch scheinen, als triebe er mit Allem in der Musik, mit Theorie und Praxis, sein Spiel, und doch muß er von Beiden wieder so viel haben, als zur Correktheit nothwendig. Das halte ich für schwer und glaube, daß Niemand eines solchen Vortrags mit Vollendung fähig ist, der nicht von Haus aus eine gute Dosis hellen, lebensklaren und lebensfrohen Witzes besitzt.

Ungleich leichter als der hier so leicht scheinende Vortrag des Scherzhaften ist der wiederum nur im Scheine so schwer dünkende Ausdruck des Gegensatzes, des Ernsthaften oder Ernsten. Der Ernsthafte nämlich befindet sich in einer weit ruhigeren und gesetzteren Gemüthsstimmung als der Scherzende, und diese gesetzte, gesammelte Haltung seines Geistes gestattet dem Denkvermögen mehr Raum der Thätigkeit, über welches jeder Mensch aber immer noch eine willkührlichere Gewalt ausübt als über das Gefühlsvermögen, dessen leichterem Spiele der Scherz ausschließlich angehört. Daher ist der Vortrag eines ernsten Tonstücks zugleich auch Sache des Studiums und Verstandes, und weil er dieses ist, gestaltet er sich leichter. Der Tonkünstler nimmt hier Alles in der Composition für wichtig und behandelt es daher mit sorgfältigem Bedacht. Es wird der Vortrag ein augenscheinlich studirter, fleißiger. Jeder Ton tritt in seiner ruhigen Wichtigkeit und streng gemessen nach allen Re-

geln des Rhythmus und der Semiotik hervor. Es erscheint und klingt Alles gesetzt, fest, nicht als ob die Sinne sonderlich dadurch gereizt werden sollen, obschon dies ebenfalls geschieht. Zur Correktheit des Mechanismus gesellt sich eine gewisse Correktheit der geistigen Intention, und zu der strengen Gemessenheit jenes überhaupt auch eine stille Gesetztheit und Ruhe des geistigen Lebens, das in dem Vortrage weht.

Den komischen Ausdruck betreffend, nennen wir komisch bekanntlich die ästhetische Form eines solchen Gegenstandes, welcher mittelst einer witzigen und sinnreichen oder witzig und sinnreich scheinenden Composition in Verhältnisse tritt, in denen er zum Lachen reizt, lächerlich wird, und dies kann in der Musik nur geschehen, wenn das metrische Gesetz sich in einen Kampf mit der freien Willkühr einläßt, in welchem letztere gleichsam auszugehen scheint auf eine gänzliche Zerstörung des Rhythmus. Daraus geht zuerst hervor, daß die Wirkung des komischen Ausdrucks in der Musik vornehmlich Sache des Vortrags ist, indem wohl dieser, nicht aber die Note, die eigentliche Compositionskunst einen solchen Kampf darzustellen vermag. Der Rhythmus in der Musik ist nun aber eben sowohl ein qualitativer als ein quantitativer, und ein solcher Kampf erstreckt sich daher nicht etwa blos auf das Maaß der Zeit, sondern auch auf die Qualität, die Art und Weise des Tons. Demnach hat, wer ein komisches Tonstück vortragen will, sein Augenmerk auf Beides zu richten, dort wie hier das künstlerische Gesetz dergestalt der freien Willkühr zu unterwerfen, daß es gewissermaßen scheint, als wolle jenes sein Recht behaupten, diese aber ihm ein solches Recht nicht zugestehen; und ist es dort die Bewegung, so wird es hier der Laut, worin der Vortragende aus den Regionen künstlerischer Schönheit herabsteigt zu der unkünstlerischen Natur des gewöhnlichen Lebens, ohne jedoch jene ganz und gar zu verlassen. Um mich deutlicher auszudrücken, wende ich mich speciell zum Gesange. Der wirklich komische Sänger singt und spricht zugleich, und thut dies Beides nicht etwa, wie im Recitativ, in edler, sondern in der gewöhnlichen Weise des alltäglichen Lebens, ohne indessen soweit damit zu gehen, daß der Hörer nicht mehr fühlte, auf welchem Boden es geschieht, nämlich auf dem Boden der Kunst, die sich hier gleichsam ihres idealen Charakters zu entäußern trachtet, ohne es ganz zu vermögen. In der Instrumentalmusik führt das

meist zu Tonmalereien, oder zu tonischen Anspielungen auf die Art und Weise, wie sich das gemeine Leben wohl zu äußern, zu bewegen und zu gestalten pflegt. Die Sphäre des gemeinen Lebens dann, aus welcher solche Anspielung, welche Vocal- und Instrumental-Musik gleichergestalt unter sich theilen, ihre Originale wählt, bestimmt den verschiedenen Grad des komischen Vortrags. Ist die Sphäre jene der gebildeteren menschlichen Gesellschaft, so entsteht das sogenannte Hochkomische, und im umgekehrten Falle das Burleske, und werden beide Sphären der Art mit einander verwechselt, daß Charaktere aus der einen mit den Formen und Weisen der andern zur Darstellung kommen, so entsteht die Carricatur. Daraus ersieht man übrigens zuerst auch, daß der komische Vortrag stets weniger ein ideales, denn ein rein menschliches Objekt zur Darstellung, oder jenes zum mindesten doch stets in das Bereich dieses zu versetzen hat.

Die noch übrigen letzten Formen des musikalischen Ausdruckes endlich, das Romantische und Ideale, können weniger in dem Vortrage selbst eine charakteristische Verschiedenheit und Eigenthümlichkeit hervorrufen, als sie mehr nur allgemeine musikalische Charaktere der Tonsetzkunst sind, und gehen wir daher sofort zum dritten allgemeinen Erfordernisse eines guten Vortrags über, als welches wir §. 18 erkannten den Geschmack.

§. 28.

Fortsetzung.

c) Der Geschmack.

Der (natürlich geistige Geschmack, von welchem hier allein die Rede seyn kann) — der Geschmack ist dasjenige Vermögen in dem Menschen, das sich in soferne auf die Beurtheilung des Schönen ꝛc. in der Natur und Kunst bezieht, als dadurch zugleich ein eigenes Wohlgefallen oder Lustgefühl in uns erregt wird und erregt werden soll. Der Geschmack in der Kunst und insbesondere in der Kunst des musikalischen Vortrags gehört also lediglich dem Angenehmen oder der schönen, gefälligen Form desselben an, mit Ausschluß des darin zur Offenbarung oder sinnlichen Wahrnehmung kommenden charakterischen Ausdrucks. Als Kunstleistung nämlich darf sich der musikalische Vortrag nicht blos damit begnügen, das

was seinem Tonstück als geistiger Inhalt unterliegt, an und für sich auszudrücken, sondern es muß dies auch in gefälliger (geschmackvoller) Form zugleich geschehen. Wann nun aber ist Solches der Fall? und wie kann es der Fall seyn? — Gewöhnlich lautet als Antwort auf diese Fragen der alte Spruch, daß sich über bloße Geschmackssachen kein bestimmtes Urtheil, keine bestimmte Regel abgeben, sich darüber nicht streiten lasse (de gustibus non est disputandum); allein ist es wahr auch — worauf sich jener alte Spruch allein zu stützen vermag — daß das Geschmacksurtheil ein rein subjektives und individuelles ist, wornach dem Einen dies, dem Andern das, und Jedem das Seine gefallen kann, so ist der Geschmack selbst doch durchaus transcendental und empirisch, und muß sich daher in seinen Aeußerungen auf gewisse Gesetze und Principien zurückführen lassen, welche ihren Ursprung eben daher, aus dieser transcendentalen und empirischen Natur, nehmen.

Der transcendentale Geschmack ist die ursprüngliche Anlage zur Beurtheilung des Angenehmen, Gefälligen und Schönen an der Form irgend eines Kunst- oder Naturwerks; und der empirische Geschmack die mehr oder weniger nach Maaßgabe der Erfahrung entwickelte Anlage dazu, die dann zugleich auch das Princip oder Gesetz, nach welchen sie urtheilt, in sich trägt, da a priori sich niemals Regeln für den Geschmack ableiten oder bilden lassen, sondern immer nur a posteriori, d. h. nach solchen bereits bestehenden Werken, Verhältnissen und Leistungen, die unbestritten allgemein oder zum größten Theile doch allen gebildeten Menschen und Völkern gefallen. Freilich wird (um zunächst und sofort bei dieser zweiten Art des Geschmacks, dem empirischen, stehen zu bleiben) auch in Rücksicht auf diese, lediglich auf dem Wege der Erfahrung gewonnenen allgemeinen Geschmacksregeln niemals eine vollkommene Einigung der Ansichten, und am wenigsten in Sachen der musikalischen Vortragskunst, statt finden und sich erzielen lassen, da nicht gehofft, noch weniger erwartet werden kann, daß die verschiedenen Gewohnheiten, Individualitäten und Nationalitäten, in denen diese Ansichten und zumal bei der rein subjektiven und unkörperlichen Kunst des musikalischen Vortrags wurzeln, jemals sich zu einem allgemeinen und allgemein gültigen Grundcharakter vollkommen ausgleichen werden. Der Deutsche z. B. wird schwerlich je sich mit derjenigen bloßen Eleganz des Vortrags begnügen, die dem Franzosen Ziel

seines ganzen Verlangens ist, und der Italiener bei seinem allein sinnlichen Spiel schwerlich sich je an die gemüthliche Tiefe gewöhnen, die dem Deutschen unerläßliches Bedürfniß scheint. Doch sind die verschiedenen Richtungen, welche demnach der empirische Geschmack von seinem ersten Begriffe aus in seiner praktischen Anwendung einschlägt und um sich beschreibt, gleichwohl fast durchgehends nur nationale oder national-individuelle, so kann nicht allein die Zahl derselben keine so sehr große und mannigfache seyn, daß sie nicht ermittelt und festgestellt zu werden vermöchte, sondern es muß sich auch der Charakter derselben wohl in sofern hinlänglich und klar ergründen und beschreiben lassen, als alles Nationale einen ziemlich ausgeprägten und unterschieden eigenthümlichen Charakter an sich trägt, die Musik aber als unmittelbarster Ausdruck des inneren seelischen Lebens der Menschen sich solchem Charakter durchaus nicht zu entziehen vermag. Nur gehört das Alles nicht weiter hieher, sondern, werden wir bei einer dahin angestellten Untersuchung von selbst geleitet auf die Verschiedenheit der nationalen Style, welche in der Musik herrschen und gelten, so kann auch zu einer Betrachtung des Einflusses, den diese verschiedenen und meist nur von dem Standpunkt des Geschmacks aus unter sich unterschiedenen Style auf die Art und Weise des Vortrags in der Musik insbesondere üben, erst da Zeit und Gelegenheit sich darbieten, wo namentlich und vorzugsweise die stylistische Verschiedenheit des musikalischen Vortrags sich zum Gegenstande specieller Anschauung erhebt, also im dritten Capitel unsers Buchs, das sich im Allgemeinen überschreibt als die Lehre von den „verschiedenen Arten und Gattungsformen des musikalischen Vortrags."

Als ursprüngliche und natürliche Anlage zur Beurtheilung des Angenehmen ꝛc. kann der transcendentale Geschmack, der somit hier einzig noch der Erwägung vorliegt, wohl keinem Menschen und also am wenigsten einem musikalischen Künstler oder überhaupt dem, der Musik treibt, wozu immer nicht allein ein reicheres Vorwalten jener Anlage, sondern auch ein gewisses Maaß bildsamerer Erziehung gehört, die stets zugleich eine fleißigere Uebung in allen Geschmacksangelegenheiten mit sich führt, abgesprochen werden; nur erscheint dieselbe, jene Anlage, nicht bei Jedermann in demselben und gleich hohem Maaße ausgebildet und entwickelt. Der Eine hat in solchem Betracht einen feineren, zarteren, gebildeteren, der Andere einen

groben, unzarten, rohen Geschmack, je nachdem ihm ein höheres oder geringeres Maaß ästhetischer Cultur zu Theil wurde, die nun aber weder durch Unterricht noch durch ein fleißiges wissenschaftliches Studium, sondern ausschließlich auf dem Wege der Vorbildung erlangt werden kann, durch Hören und Sehen, öfteres und sorgfältiges Betrachten und Vergleichen schöner und wirklich geschmackvoller Leistungen, denen unmittelbar dann die nachahmende Selbstübung folgt. Es giebt in der Kunst des musikalischen Vortrags genug der Zeichen und Beweise gebildeten Geschmacks, und vornehmlich bestehen dieselben in einem treuen und zugleich wohlgefälligen Bilden der in den letztvorangehenden Paragraphen betrachteten verschiedenen Formen des musikalischen Ausdrucks, in einem anmuthigen Verschmelzen der mannigfaltigen Licht- und Schattenbilder einer Composition, so daß sich nirgends und eben so wenig eine todte Einförmigkeit als ein nicht kunsteigener und greller Gegensatz bildet; allein lehren das richtige ästhetische Maaß hierin läßt sich nicht, und ist dies der einzige Punkt, wo das Unterfangen einer musikalischen Dynamik nicht ausreicht, so trafen wir doch damit auch auf keinen andern als auf den, wo die Wissenschaft und Theorie jeder andern Kunst oder jeder andern Aeußerung und Beziehung des menschlichen Lebens ebenfalls aufhören muß, weil daselbst die Gränze der Subjektivität nach Seiten ihrer äußern Conjunktur ist und solche die Richtungen ihrer Wirksamkeit nur lediglich in sich selbst kehrt. Was die Theorie, auf solchem Punkt angelangt, außer der Entwicklung ihres eigenen Begriffs und Princips noch in specieller Hinsicht thun kann, ist das vorzeichnen guter Muster und überhaupt solcher Werke, durch deren Studium voraussichtlicher Weise die ästhetische Cultur eines Menschen, sein Geschmack, sich bilden und verfeinern muß; indessen begegnen wir für unsern Fall dabei wieder jenem Umstande, der die Kunst der Töne überhaupt hinter jeder andern Kunst mangelhaft zurückbleiben ließ, dem flüchtigen Verschwinden und Vorübergehen einer musikalischen Leistung, das jedes Festhalten eines Musterbildes unmöglich macht. Noch glücklicher ist die Compositionslehre in der Hinsicht daran, indem sie doch wenigstens dem verständigen Musiker fortan bleibende Musterwerke zum Lesen und Studiren vorzulegen vermag; allein die Vortragslehre — — ihre diesseitigen Objekte sind ausschließlich ephemerer Natur, blos Schöpfungen des Augenblicks für den Augenblick. Wie gesagt

übrigens theilt dieselbe darin ein Schicksal mit ziemlich allen übrigen Wissenschaften, die über Angelegenheiten und das Wesen des Geschmacks sich zugleich erstrecken. Mögen ihre Musterwerke vielleicht auch stoffhaltiger, materieller seyn, denn das des praktischen Musikers: die Art und Weise und das Maaß des Einflusses auf die ästhetische Cultur eines triebsamen Schülers zu leiten, bleibt ihnen gleichwohl ohnmöglich, und müssen sie der Erziehung überhaupt überlassen, welche demselben zu Theil wird. Je besser, edler, umfassender diese, desto gebildeter, feiner, zarter wird von selbst auch sein Geschmack werden, und dann dieser von selbst, ohne Studium, vollbringen, was sein Werk ist.

§. 29.

Generelle oder individuelle Verschiedenheit des musikalischen Vortrags.

Wir suchten bisher, zur Aufstellung einer Lehre des musikalischen Vortrags im Allgemeinen, uns zu einigen zunächst über die verschiedenen speciellen Richtungen des Begriffs oder vielmehr Wesens und Seyns eines musikalischen Vortrags, wie dann auch über das, was überhaupt zu einem solchen guten Vortrage erfordert wird. In ersterer Hinsicht sahen wir das, was wir Vortrag überhaupt in der Musik nennen, sich im Besondern wieder theilen in die eigentliche musikalische Darstellung, in eine Aufführung und in eine Ausführung; und als Letzteres traten uns entgegen die drei Haupteigenschaften: Gefühl, Ausdruck und Geschmack, die wir zugleich kennen lernten nicht allein in ihrer Wesenheit an und für sich und in ihren näheren Beziehungen zur Tonkunst, sondern auch in den Weisen, Arten und Formen, in denen sie sich namentlich in der Kunst des Vortrags, wenn die Leistungen dieser wirklich gelungen seyn oder gelingen sollen, zu offenbaren haben. Indessen mußte ich schon bei Gelegenheit der Betrachtung der drei unter sich verschiedenen besondern Formen des musikalischen Vortrags überhaupt (Darstellung, Aufführung und Ausführung) darauf aufmerksam machen, daß die verschiedenen speciellen Richtungen des Begriffs und der Wesenheit des musikalischen Vortrags lediglich daher rühren, weil die sowohl subjektiven als objektiven Verhältnisse und Umstände, in und unter welchen ein Vortrag geschieht, verschiedene und gar mancherlei

seyn können, so macht sich jetzt, wo wir ganz im Allgemeinen die Frage, wie diese oder jene musikalische ästhetische Form, dieser oder jener musikalische Charakter im Vortrage behandelt werden muß und zum wirklichen Ausdruck gelangen kann? bereits beantwortet zu haben glauben, diese Verschiedenheit der mit einem Vortrage verknüpften sonstigen Verhältnisse und Umstände noch mehr geltend. Mit Gefühl nämlich, Ausdruck und Geschmack muß allerdings Jeder spielen und singen, der nur irgend sich eines guten Vortrags und wie und wann rühmen können will; auch bleiben sich in ihren Grundzügen die Formen des Ausdrucks immer gleich, weil die Objekte desselben keine andere werden, ob heute oder morgen, so oder so der Vortrag geschieht, das Erhabene z. B. immer ein Erhabenes, das Komische immer ein Komisches rc. ist, das so und nie anders in der Kunst sich zeigt, mögen sonst deren Beziehungen sich ändern noch so vielfach; allein ein Anderes ist es, selbst hinsichtlich dieser bloßen Formen des Ausdrucks, doch wohl immerhin noch, ob der Vortragende z. B. ein Solo- oder bloßer Orchesterspieler ist, ob er steht auf der Bühne und zugleich den Acteur in sich verbindet, oder blos im Concertsale, ob er überhaupt öffentlicher Künstler oder blos Dilettant, der nicht, wie jener, seine Leistungen zur allgemeinen Schau, sondern lediglich zum eigenen stillen Genusse ausstellt rc. rc., denn eben in seiner Eigenschaft als bloße Vermittlung zwischen der eigentlichen Kunst und der äußeren sinnlichen Welt steht der musikalische Vortrag auch stets in solch' enger und naher Berührung oder vielmehr Wechselwirkung zu dieser, daß seine Formen, wenn auch nicht unmittelbar abhängen, so doch manche Modificationen von daher zu ihren allerdings unveränderlichen Grundzügen erhalten müssen, die das gesammte Gebilde unabweislich je in einem andern solche Verhältnisse auch in einem andern Lichte erscheinen lassen; und so entstehen gewissermaßen subjektive Verschiedenheiten in der Kunst des musikalischen Vortrags, die den Abschluß auch der allgemeinsten Lehre dieses nicht eher zulassen, bis der Rücksicht auf sie in der Betrachtung des Vorwurfs ein hinlängliches Recht zugestanden worden ist.

Generell oder vielmehr in Betracht des Organs, durch welches der Vortrag geschieht, gestaltet sich diese Verschiedenheit nun zuvörderst als eine blos z w e i f a c h e, in sofern nämlich ein musikalischer Vortrag in dieser Beziehung nur auf z w e i Weisen statt haben, ein auf irgend einem Instrument g e s p i e l t e r oder g e s u n g e n e r seyn kann,

oder — mit andern Worten — in sofern denen, welche sich dem Vortrage irgend eines Tonstücks unterziehen, nur zwei Weisen dazu sich darbieten: entweder müssen sie das Tonstück auf irgend einem Instrumente (instrumentaliter) oder durch den Gesang zu Gehör bringen, müssen entweder Instrumentalisten oder Vocalisten seyn. Dann aber kann der Instrumentalist für sich auch wieder seyn: entweder wirklicher Virtuos und Solospieler oder bloßer Accompagnist (Ripienist), und bei Jedem von Beiden gestaltet sich der Vortrag, auch im Allgemeinen und ungeachtet der Unveränderlichkeit der Grundformen des ästhetischen Ausdrucks für sich, nach Außen wie nach Innen anders. Auch kommt ferner noch bei ihm in Betracht, ob bei dem Vortrage blos Einer (ein Solospieler) oder ob Mehrere (ein ganzes Orchester) dabei thätig sind, auch ob in diesem Falle sämmtliche Stimmen polyphonisch, d. h. hier jede selbstständig für sich, oder ob blos einige concertirend und die andern accompagnirend wirken, und endlich ob die in solchem Falle Zusammenwirkenden alle einer organischen Classe angehören, oder ob aus Beiden dieser Classen die Mittel zum Vortrage genommen werden mußten, mit andern Worten: ob die in solchem Falle Zusammenwirkenden sämmtlich Instrumentalisten oder sämmtlich Vocalisten, oder ob Instrumentalisten und Vocalisten mit einander verbunden sind. Der Vocalist für sich kann seyn: entweder Bühnen- und Theater-, oder Concert- und sogenannter Cammer-, oder endlich auch Chorsänger, und bei letzterem kommt ebenfalls dann wieder in Betracht, ob der Chor für sich allein zum Vortrage eines Tonstücks ausreicht, oder ob es dazu auch noch einer Instrumentalmusik bedarf, und ob der Chor für sich selbstständig, oder ob er ebenfalls blos als Begleitung wirkt. Jede andere Stellung des Künstlers und jede andere Rücksicht ruft auch eine neue Eigenthümlichkeit in seinem Vortrage oder vielmehr in der Art und Weise desselben hervor, und aus dem Wesen, dem besonderen künstlerischen oder auch blos localen und zeitlichen Verhältnisse der geänderten Stellung und Rücksicht nun müssen sich, mit Charakterisirung der Sache, eben so klar und natürlich auch diejenigen Bedingungen abstrahiren und didaktisch aufstellen lassen, auf welchen jede solcher augenscheinlichen Eigenthümlichkeit nothwendig beruht.

§. 30.

Fortsetzung.

A. Verschiedenheit in der Vortragsweise der Instrumentalisten,

und zwar

a) Vortrag des Virtuosen oder überhaupt Solospielers (Concertisten).

Solches beginnend begegnen wir an der Spitze der Instrumentalisten zunächst dem eigentlichen Solospieler oder Virtuosen. Wen wir darunter verstehen, darf ich eben sowohl als bekannt voraussetzen, als es keiner Erörterung mehr bedarf, warum hier, wo blos von der besondern Stellung eines solchen Künstlers in Beziehung auf seinen Vortrag im Allgemeinen die Rede seyn soll, das Mehr oder Weniger seiner künstlerischen oder auch blos technischen (mechanischen) Qualität noch gar nicht in Betracht kommt. Jener seiner besondern Stellung nach ist der Solospieler, sey er nun wirklicher Virtuos aus Beruf oder bloßer Dilettant, jedenfalls der freieste unter allen ausübenden Künstlern, indem Nichts ihm bei der selbstständigen Entwickelung seiner Intentionen in den Weg tritt, da er entweder ganz allein die sinnliche Darstellung eines musikalischen Kunstprodukts übernimmt oder — wenn dies nicht, wenn etwa im Verein mit noch mehreren Andern — doch denjenigen und dergestalt ersten und wesentlichsten Antheil daran nimmt, der das Verhalten der Uebrigen bei ihrer Theilnahme an dem Werke vollkommen beherrscht, leitet und nach jeder Seite hin selbst charakteristisch bestimmt. Aus dem Grunde dann muß sein Vortrag aber auch der ausgebildetste und künstlerisch vollkommenste seyn, wozu nicht allein gehört, daß er die technische Fertigkeit, welche das vorzutragende Tonstück zu seiner ganzen treuen Erscheinung und Wirkung erfordert, im vollendetsten und wo möglich noch höheren Grade besitzt, sondern auch daß er mehr denn jeder andere praktische Musiker sich und sein Tonstück hinlänglich und sowohl nach Innen als nach Außen versteht, wie die Kraft und denjenigen gebildeten Geschmack hat, die zum Wiedermittheilen solchen Verständnisses unerläßlich nothwendig sind. Ist das der Fall, so erscheint der Solospieler als freies, selbstständiges künstlerisches Individuum, und unbekümmert um welches solche Freiheit beengendes Gesetz oder Maaß bildet er in seiner Weise nach, was sein Auge in dem Tonstück vordem hat erschaut.

Ob dabei ein Zugeben oder Nachlassen, ein Vermehren oder Vermindern in dem Einen oder Andern, in Tonfigur oder Tempo, vorkommt, hat er lediglich gegenüber von der Idee und dem Charakter der Composition selbst zu verantworten, nicht gegenüber etwa auch von irgend einem andern äußeren beziehungsweisen Umstande. Daher tritt, im Falle noch andere Stimmen bei dem Vortrage des Tonstücks mitwirken, die Stimme des Solisten auch stets emporragend über jede andere auf, und muß die Fülle deren Tones sowohl in extensiver als intensiver Weise darnach ermessen werden.

Uebrigens darf der Solist, sey er nun Sänger oder Instrumentalist, diese Freiheit, welche ihm darnach seine Stellung gestattet und die ihm sogar Veränderungen jeder Art in dem Tonstücke, das er vorträgt, erlaubt, wenn nur die Idee des Tonstückes selbst unmittelbar durch ihn und treu ins anschauliche Leben tritt, nicht etwa bis zur völligen Willkühr steigern und mißbrauchen; denn so gewiß er, wie kein anderer ausübender Musiker, freier Bildner seines, durch das vorzutragende Tonstück erregten Innern ist, eben so gewiß doch hat auch — wie wir gelernt haben *) — jeder innerliche Gemüthszustand und eben sowohl seinen bestimmten Ton als seinen bestimmten und zwar quantitativen wie qualitativen Rhythmus, welche Beide ohne gänzliches Verwischen des beabsichtigten Ausdrucks niemals verletzt seyn wollen. Nur wo die bloße praktische oder mechanische Uebung bezweckt wird, öffnen sich auch hier der Freiheit alle Gränzen; allein wo das nicht der Fall, setzt von selbst die Absicht, ein Gegebenes mit seinem eigenen Gefühle zu beseelen, diese Gränzen fest, weil jede Bewegung des Geistes nicht etwa als eine willkührliche erscheint, sondern stets eine bestimmte Gesetzmäßigkeit in sich bewahrt. Bei aller Freiheit, Selbstständigkeit und individueller Abgeschlossenheit des Solisten darf dieser niemals doch vergessen, daß es, außer er spielte eine sogenannt freie Fantasie, überließe sich der unmittelbaren musikalischen Darstellung **), immer nur ein bestimmt Gegebenes ist, dem er blos den Körper gleichsam zu verleihen hat, aus welchem die Seele sprechen soll, und der eben deshalb auch dieser durchgehends und in allen seinen Formen angemessen

---

*) S. oben die Lehre vom Gefühle und Ausdrucke im musikalischen Vortrage.
**) Vergl. §. 14.

seyn muß. Und dies führt endlich noch zu der Bemerkung, daß aus gleichem Grunde kein Solist auch in seinem Vortrage den bloßen Glanz mit technischer oder mechanischer Fertigkeit als den letzten hauptsächlichsten Endzweck seiner Leistung betrachten darf, selbst wäre das Tonstück, das er vortragen soll oder will, ein solches, in welchem die reiche Gelegenheit zur Entfaltung eines derartigen Glanzes die Meinung dahin zu erwecken scheint. Doch ein Weiteres darüber erst im folgenden Capitel, wo die besondere Vortragslehre Anlaß giebt, der praktischen Fertigkeit für sich in sofern eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen, als dieselbe immerhin für ein höchst wichtiges Mittel zum guten musikalischen Vortrage angesehen werden muß *).

§. 31.

Fortsetzung.

b) Vortrag des Accompagnisten oder Ripienisten überhaupt.

Dem Virtuosen oder Solisten direct gegenüber steht der Accompagnist, oder derjenige ausübende Musiker, welcher eine Solostimme mit noch andern Stimmen begleiten und im Ausdrucke unterstützen soll, einerlei ob auf blos einem Instrumente oder ob auf mehreren bis hinauf zum ganzen Orchester (wo indessen der Accompagnist häufiger Ripienist insbesondere genannt zu werden pflegt). Aus diesem Berufe des Accompagnisten, daß er eine oder mehrere Solostimmen (und zwar meistens harmonisch) heben, im Ausdrucke unterstützen, kurz begleiten soll, ergeben sich nun in natürlichster und unmittelbarster Folge auch die Regeln für die Art und Weise, den inneren wie äußeren Charakter seines Vortrags; denn ist er ein Diener in dem Augenblicke der Erfüllung seines Berufs, so darf es ihm auch nicht etwa einfallen, herrschen oder befehlen zu wollen, sondern er muß ehrerbietig, wenn auch mit fühlbarer Zuneigung, neben oder hinter der Hauptstimme, dem Solisten, einhergehen, lediglich stets bereit, demselben zu helfen, wo er seiner Hülfe

*) Ueber ein Weiteres, dessen Ausführung hier wohl noch erwartet werden dürfte, vergl. man oben §. 15, wo ebenfalls von dem concertirenden Vortrage die Rede seyn mußte.

bedarf. Der Solist ist eine selbstständige Individualität, der Ripienist oder Accompagnist aber verleugnet seine Subjektivität und ordnet sie der des Solisten unter. Nur der Wille dieses ist auch sein Wille, und auf dem Wege, den dieser eingeschlagen, wandelt auch er mit gleichem Schritte einher. Das bestimmt zunächst, daß das Spiel des Accompagnisten stets ein blos anschmiegendes, daher auch hinsichtlich seiner äußeren Tonstärke blos bescheiden zurückhaltendes seyn muß, und nur das, was der Solist gleichsam nicht aussagen kann und will, gehört ihm an, und darf er laut aussprechen alsdann, wenn der Solist zu dem Behufe schweigt — in den sogenannten Ritornellen. Freilich kann es auch Fälle geben, wo der Begleitung auch während des Solospiels wichtige Nebengedanken, welche die Situation dieses erst recht klar und bestimmbar machen, zur Durchführung übergeben worden sind, und der aufmerksame Accompagnist wird dergleichen Stellen augenblicklich an einer künstlicheren, selbstständigeren und melodischeren Führung seiner Stimme erkennen: alsdann darf auch er wohl mit etwas mehr Freiheit und Selbstbewußtseyn neben dem Solisten sich bewegen, doch niemals so weit, daß das Verhältniß eines Dienenden zum Herrschenden dadurch ganz verwischt würde. So drückt z. B., wenn die Solostimme bramarbasirt und sich aufbläht, die Begleitung häufig jene innere, versteckte Furchtsamkeit aus, die dem Poltron selten fehlt, und hier und in dergleichen ähnlichen Fällen wäre es durchaus falsch, wollte der Accompagnist seine Töne eben so sehr unter denen des Solisten ganz und gar verschwinden lassen, als da, wo die Begleitung blos tragend ist, nur muß die Bedeutsamkeit, welche er in dem Augenblicke annimmt, nicht bis zur selbstherrschenden Miene steigen. Der Accompagnist hat zu fördern und zu helfen, und daher zwar überall der Solostimme nachzugeben, doch auch nur mit Klugheit. Seine Sicherheit und Festigkeit muß jedes Schwanken im Vortrage verhindern, aber die Festigkeit muß doch auch blos in der Kraft und in dem Willen, jene anzuwenden, wo es nöthig ist, und nicht eigentlich in der That bestehen, wo er der Herrscherin sich anzuschmiegen, treu zu ergeben, und mit Feinheit, eifrigem Gehorsam, ohne alle Störrigkeit, bescheiden, nie tobend oder trotzend jeden ihrer Winke zu befolgen hat. Man ermesse das Schwere einer wirklich guten Begleitung, die Größe der Aufgabe und die Mannigfaltigkeit der Eigenschaften eines guten Accompagnisten oder überhaupt Ri-

pienisten! — Der Solospieler, ehe er zu seinem Vortrage schreitet, hat er Zeit und Gelegenheit genug, denselben gehörig zu studiren und das Tonstück einzuüben, und darf überdem auch dieses meistens frei und je nach seinen Kräften wählen; allein der Accompagnist oder Ripienist, — er erhält seine Stimme erst, wenn der Vortrag wirklich beginnen soll, oder doch unmittelbar vorbereitet wird. Welche ungemeine Fertigkeit im Notenlesen, im sogenannten Treffen gehört dazu, um sofort auch die Stimme nur grammatikalisch richtig zu executiren!? — Der Solospieler — gleichsam fertig gemacht beginnt er seinen Vortrag; der Ripienist und Accompagnist aber — zu jeder Zeit muß er zu demselben fertig dastehen. Wie viele Gewandtheit und welche Uebung in fast Allem, was zu einem Vortrage nothwendig ist, setzt dies voraus!? — Der Solospieler — er kann sein Tempo nehmen und wählen, wie es ihm beliebt; der ihn begleitende Ripienist aber hat zu spielen und zu singen so schnell und so langsam als ihm vorgeschrieben, von jenem befohlen wird, und auch dies nicht einmal blos nach einem vor Anfang festgesetzten Maaßstabe, sondern in jedem Augenblicke. Schleppt, eilt oder verändert der Solist wie sonst noch sein Tempo, — in jedem Moment hat ihm auch darin der Accompagnist zu folgen, und welcher bedeutende Grad von Festigkeit im Takte wird dazu erfordert!? — Der Solospieler — ist das Eine oder Andere in dem Tonstücke diesen oder jenen seiner Kräfte nicht angemessen, so darf er unter Umständen wohl dergleichen Veränderungen damit vornehmen, welche ihm den Vortrag erleichtern; doch der Ripienist — er muß Note für Note spielen und singen, wie sie dasteht, darf sich auch nicht die geringste Veränderung damit erlauben und wären die größten Schwierigkeiten für ihn selbst oder für sein Instrument damit verbunden. Also auch hinsichtlich der mechanischen Fertigkeit reicht ein blos gewöhnliches Maaß nicht bei ihm aus. Und zu Allem endlich muß ein Accompagnist auch ein noch viel leichteres und schärferes Auffassungsvermögen besitzen, denn einem Solisten durchaus nothwendig ist. Hat dieser nämlich Zeit genug, durch Studium und öftere Anschauung zum Verständniß des geistigen Sinnes und Charakters eines Tonstücks endlich zu gelangen, so muß jener, dem nicht die Zeit zu einem solchen längern Studium gestattet wurde und gestattet werden konnte, fähig seyn, diesen Geist und Charakter sofort beim ersten Anblick schon zu erfassen und zu durchschauen, und nicht allein an

und für sich blos, sondern in eben der Weise auch, in welcher der Solist denselben vorher auf dem Wege des Studiums sich zu eigen machte, da er ja — wie vorhin bereits gesagt — keine eigentlich künstlerische Selbstständigkeit mehr besitzt, sondern seine Individualität unterordnen muß ganz dem Willen und Umständen einer andern. Oder möchte man glauben etwa, die Begleitung habe wenig oder gar nichts beizutragen zur Verwirklichung des geistigen Ausdrucks einer allerdings vorzugsweise für den Solovortrag bestimmten Composition? — dann prüfe man den Unterschied der Wirkung, wenn der begleitende Vortrag gut und wenn er schlecht vollbracht wird. Was die Farben sind in einem Gemälde, der Hintergrund mit seinem Himmel und seiner Luft auf einem Charakterbilde, das ist in der Musik die Begleitung. Man lasse sie weg oder verwische, verschmiere sie: was, welcher Werth bleibt noch übrig an dem Kunstwerke. Daher stammt ja auch die strenge Forderung, daß der Accompagnist die ganze innere und äußere Erscheinung seines Tones genau und sorgfältig ordnen und modificiren müsse nach dem Vortrage des Solisten, damit mit der tonischen auch eine seelische Harmonie gelange in das gesammte musikalische Gebilde. Begleite ich demnach z. B. einen Gesang auf dem Claviere, so lasse ich mir allerdings zwar zuvor von dem Sänger angeben, in welchem Tempo &c. er den Gesang vortragen wolle, allein sorgfältig prüfe ich sofort auch, in welchem ästhetischen Charakter er denselben zu vollenden gedenkt, und folge ihm dann von Takt zu Takt, von Note zu Note in gleichem Sinne, erkräftige und erschlaffe wie er will steige, falle, hebe, eile, lasse nach — Alles wie er will, schließe mich eng an ihn an mit Geist und Leib des Tones und strebe so, den Schein bei dem Hörer zu erwecken, als sey der gesammte Vortrag das Werk nur eines künstlerischen Organismus. Nur wo die Begleitung durch ihren eigenthümlichen melodischen Gang auch eine Eigenthümlichkeit ihres charakteristischen Ausdrucks in sich zu bewahren scheint, lockere ich das Band etwas, das mein ganzes Ich an den Sänger fesselt, und lasse durch kräftigeres, markirteres Spiel die Töne sich selbstständiger bewegen, doch niemals auch wieder so weit und bis dahin, daß das Band sich ganz gelöst zu haben scheinen könnte und was Schein in dieser Hinsicht bis dahin war, wirklich zur Wahrheit werden dürfte.

§. 32.

Fortsetzung.

c) Ensemble- oder überhaupt Orchester-Vortrag.

Betrachteten wir indessen den Ripienisten bisher blos oder doch vorzugsweise nur in seiner Eigenschaft als Accompagnist, so erscheint er ein Anderer wieder in dem Ensemble- oder Orchester-Vortrage, in dem Falle nämlich, wo letzteres selbstständig zu wirken, eine durchaus sinfonische Musik vorzutragen hat. Hier sind markige Fülle, höchst möglichste Reinheit und die äußerste Präcision vornehmlichst die erforderlichen Eigenschaften seines Spiels, und schließt letztere mit der Genauigkeit sämmtlicher rhythmischen Schläge, des Taktes und Tempo's, auch das pünktlichste Beobachten der mannigfaltigen Wechsel von Licht und Schatten in dem forte und piano, crescendo und decrescendo, accelerando und ritardando in sich; denn ist der Solovortrag ein Ausdruck individueller Empfindungen und Gefühle und muß er eben deshalb auch sich zart, fein und ausgebildet in allen Nuancirungen gestalten, so repräsentirt ein Orchester-Vortrag gleichsam den Gefühlsausdruck einer ganzen großen Volksmenge und erfordert als solcher sowohl im Ganzen als im Einzelnen mehr Kraft, Rundung und Fülle. Diese Kraft, Rundung und Fülle des Tones beim einzelnen Orchester-Spieler indessen darf sich auch nicht etwa wieder bis zu derjenigen freien Selbstständigkeit oder gar Willkühr steigern, die allein dem Solospieler zusteht, sondern sie hat sich auszugleichen stets nach Maaßgabe ihres organischen Verhältnisses mit der Kraft 2c. der übrigen Stimmen, die an dem Vortrage Theil nehmen; und hier ist es, wo die Eigenthümlichkeit des Vortrags eines Orchesterspielers nicht allein zusammenfällt mit der des Vortrags eines Ripienisten überhaupt, sondern insbesondere auch mit der des Vortrags eines Spielers im sogenannten Ensemblestück (Quartett, Trio, Quintett 2c.). Ist bei einem solchen Vortrage die Musik eine wirklich sinfonische, d. h. eine solche, in der jede einzelne Stimme auch eine gewisse freie Selbstständigkeit bewahrt, so darf und muß sich dieselbe auch mit dieser ihrer freien Selbstständigkeit bewegen, doch darf und muß dies nicht in so weit geschehen, daß durch die dabei und zu dem Ende angenommene äußere Tonstärke die übrigen Stimmen

überboten würden, vielmehr müssen sich in dieser Beziehung alle Stimmen dergestalt gegen einander auszugleichen streben, daß jede mit gleicher Deutlichkeit vernommen werden kann. Das ästhetische Vorrecht oder der ästhetische Vorzug, welchen auch in solchem Falle gleichwohl die eine Stimme vor der andern in sich bewahrt, wird von selbst schon erreicht und bemerkbar entweder durch die Art und Weise der Besetzung *) dieser Stimme oder durch das äußere Ton- und Höhenmaaß ihrer melodischen Formen, wie durch die höhere innere künstlerische Bedeutung, welche diese Formen vor denen der übrigen Stimmen in sich behaupten. So wird in jeder Orchester- und Ensemblemusik z. B. die erste Violine oder überhaupt die höchste, erste Stimme, bei aller freien Selbstständigkeit, welche sie jeder übrigen Stimme gestattet, und bei aller und der genauesten Ausgleichung ihres Tonstärkemaaßes mit diesen immer mit einer größeren, deutlicheren Vernehmbarkeit vor diesen übrigen Stimmen hervortreten, weil sie meistens die Melodie des harmonischen Tongewebes führt und weil eben deshalb ihr auch eine ungleich höhere Tonlage angewiesen ist, in welcher jeder Klang, wegen der größeren Schnelligkeit seiner Schwingungen, heller und daher scheinbar stärker auftritt, als in einer tieferen Tonlage, mag die eigentliche Kraft und Fülle, in welchen er hier erzeugt wird, auch jenen völlig gleich, ja sogar noch nachstehen, in welchen er bei einem höheren Tonmaaß hervorgebracht wurde. Doch kommen bei dem Vortrage einer solchen Musik Stellen vor — wie in Orchester- und sogenannten Ensemble-Compositionen nicht allein der Fall seyn kann, sondern häufig auch der Fall ist — wo die eine oder andere Stimme für sich einen höheren, feineren melodischen Aufschwung gewinnt, während die übrigen dagegen nur eine einfach harmonisch verschönernde Stellung dazu einnehmen, so tritt eine solche Stimme auch sofort in die Rechte des ausschließlichen Solo-Vortrags, und weichen diese übrigen Stimmen zurück in das Bereich des bloßen Accompagnements, wie solches, gleich jenen Rechten, in voranstehenden Paragraphen hinlänglich und — ich glaube — auch deutlich genug beschrieben wurde. Es ist dies ein sehr erheblicher Punkt in der Lehre von dem Vor-

---

*) S. das folgende Capitel, wo von diesem Gegenstande insbesondere die Rede ist.

trage einer Orchester- oder Ensemble-Musik, der von den Vortragenden selbst leider nur zu häufig aus den Augen gelassen wird.

Ein anderer Umstand, der bei dem Vortrage einer Orchestermusik endlich noch in Betracht gezogen werden muß, ist, ob das Orchester bei solchem seinem Vortrage für sich allein wirkt, oder ob es dabei zugleich in Verbindung tritt mit dem Gesange. Auf die Stärke und Größe des Orchesters, ob einige, wenige oder viele ausübende Musiker darin bethätigt sind, kommt bei Erwägung dieses Umstandes eben so wenig an als auf die Zahl der in letzterem Falle bei dem Vortrage mitwirkenden Sänger. Meistens erscheint das Orchester, wenn es in Verbindung mit dem Gesange tritt, als blos begleitend, und dann unterliegt auch sein Vortrag keinen andern Regeln, als jenen, welche die aus der Wissenschaft und Erfahrung gefolgerte Theorie für den accompagnirenden Vortrag überhaupt aufstellt (s. oben §. 31), mit zugleich derjenigen Regel, welche für den Orchester-Vortrag als solchen überhaupt besteht (s. oben), und wornach die einzelnen Stimmen desselben sich unter sich hinsichtlich ihrer äußeren Tonkraft verhältnißmäßig auszugleichen haben. Nur in den Ritornellen, den Einleitungs- und Zwischensätzen bleibt in solchem Vorkommen dem Orchester eine gewisse Selbstständigkeit, und hier erhebt es sich dazu, indem es ein vollkommen sinfonisches Ansehen annimmt, dessen Einfluß auf den Vortrag im Allgemeinen vorhin schon näher bezeichnet wurde. Uebrigens kann bei dem Vereine von Orchester- und Gesangmusik auch der Fall eintreten — wie häufig bei großartigeren oratorischen Werken, großen Chören 2c. —, daß das Spiel des Orchesters nicht blos begleitend, accompagnirend sich dem Gesange anschließt, sondern wesentlich mit einer abgeschlossenen Eigenthümlichkeit in dessen Ausdruck eingreift, und alsdann hat es auch hinsichtlich des Charakters seines Vortrags das Bereich des bloßen Accompagnements zu verlassen und muß sich erheben im Allgemeinen zu einer gleichen freien Selbstständigkeit wie dort bei dem ausschließlich sinfonischen Vortrage, muß durch markige Fülle zu einer gleich deutlichen und klaren Vernehmbarkeit hervordringen wie der Gesang selbst, und hat diesen nur da wieder als seinen Gebieter anzuerkennen, wo seine melodischen und harmonischen Formen gewissermaßen und dergestalt mit demselben zusammenfallen, daß es scheint, als wolle das Instrumentenspiel den Gesang der einzelnen Stimmen nur leiten, führen,

stützen, in seiner Reinheit erhalten. Sagte ich vorhin, daß es bei dieser Art des orchesterischen Vortrags Einerlei sey, welches quantitative Maaß der Gesang gegenüber von dem Orchester behauptet, so erfordert diese Regel doch in sofern und in soweit noch eine Modificirung, als natürlich die bloße Begleitung des Orchesters in eben dem Maaße an Stärke zunimmt und zunehmen muß, als der Gesang betreff seiner Massenhaftigkeit steigt. Bei einem Chorgesange z. B. wird niemals das begleitende Orchester eine solch' große und außerordentliche Mäßigung hinsichtlich der Kräftigkeit seiner Tonoffenbarung zu beobachten haben als bei einem Sologesange. Das Wesen, die Kunst der Begleitung schon verlangt dies, wenn sie ein allseitiges Anschmiegen an den Solo-Vortrag und Verfolgung desselben in jeder seiner inneren wie äußeren Richtungen als allgemeine Regel für den begleitenden Vortrag vorschreibt *).

§. 33.

Fortsetzung.

B. Verschiedenheit in der Vortragsweise der Sänger,

und zwar

a) Vortrag des Bühnen- oder Theatersängers.

An der Spitze der Vocalisten steht, was die Größe und Schwere des Vortrags anbelangt, der Bühnen- oder Theatersänger, indem derselbe nämlich, im Augenblicke seines Vortrags, nicht blos als musikalischer, sondern zugleich auch als dramatischer, als theatralisch-psychologischer Künstler erscheint, dessen Aufgabe im Allgemeinen und Wesentlichen nicht blos darin besteht, durch gesungene musikalische Töne irgend ein Geistiges zur äußerlichen, wahrnehmbaren, sinnlichen Anschauung zu bringen, sondern zugleich auch in der sinnlichen Darstellung irgend eines bestimmt in sich abgeschlossenen menschlichen Charakters seinem ganzen Umfange nach und in allen Beziehungen, in welche derselbe je nach dem Gegenstande des dramatischen Gedichts zu treten im Stande ist. Eine „Rolle" zugleich spielt der dramatische Sänger, und indem er dieses

---

*) Vergl. zugleich oben §. 16 und 17.

thut, hat er ferner auch nicht blos das Eigene des Geistes seiner „Rolle" wahr und schön zu äußern, nicht blos den Gang der Leidenschaften, die einfache, hohe, starke Wahrheit im Ausdrucke, die lebendige Hingebung der Uebergänge, welche in der Seele wechseln, bei dem Hörer sympathetisch anzuregen, sondern zugleich muß er auch eine objektive Charakteristik zu erreichen streben. Was zunächst dazu gehört, ist, daß der dramatische Sänger gleich dem bloßen Schauspieler den darzustellenden Charakter sich vollkommen zu eigen macht, und so weit sogar, daß seine Individualität zwar ganz in demselben aufzugehen scheint, sein Bewußtseyn jedoch noch vollkommen wach darüber bleibt, was der Fall ist, so bald er einmal keinen Charakter, keine Rolle zur Darstellung wählt, in deren Eigenthümlichkeiten seine Individualität nicht leicht und bequem hinein paßt und so bald er dann die Rolle selbst auch mit wahrhaft wissenschaftlichem Takte zu seinem Studium erhebt. Thut er dies, so wird er leicht und von selbst den in jeder Rolle Alles regierenden Lebenspunkt treffen, an den sich alle Worte, Töne, Bewegungen und Handlungen anschmiegen, um durch ihn zu einem idealisch schönen und einheitsvollen Ganzen vereinigt und abgerundet zu werden, und der daher denn auch den gesammten Vortrag eines dramatischen Sängers sichtbarlich zu durchdringen hat. Zu dem Ende läßt seine geniale Besonnenheit, welche nur aus dem harmonischen Einklange weislich vereinigter großer Kräfte erblüht, ein geistiges Hellsehen in seinem Innern aufflammen, das ihm überall Licht gewährt, und das ihn auch da noch vor einem Fehlschritte bewahrt, wo er, sich seiner Rolle ganz bemeisternd und dieselbe überschauend, vielleicht die Gränzen des Schönen verlassen und in die nackte Wirklichkeit derselben zurückverfallen könnte, was nie geschehen darf, da der dramatische Sänger, so bald er darstellend auf der Bühne erscheint, in demselben Augenblicke gleichsam selbst auch als Kunstwerk zu wirken hat, an dem Alles natürlich scheinen, aber dennoch Alles Kunst seyn muß. Eine endliche Bemerkung, die hier im Allgemeinen noch in Hinsicht auf die charakteristische Wahrheit der Darstellung oder des Vortrags eines Bühnensängers zu machen seyn dürfte, ist, daß er zu dem Ende auch die historischen, nationalen und localen Beziehungen seiner Rolle ins Auge zu fassen und sorgfältigst zu berücksichtigen hat. Die in einer Oper dargestellten und darzustellenden Charaktere nämlich gehören immer sowohl einer bestimmten Zeit, als bestimmten localen und nationalen Verhältnissen

an, und stimmt mit jener wie mit diesen die gesammte Erscheinung des Sängers auf der Bühne in Kleidung, Haltung, Sprache, Ton rc. nicht überein, so kann auch seine Leistung niemals eine charakteristisch wahre seyn. Angenommen z. B. ein Sänger hätte einen Helden in der Oper darzustellen, so ist es noch keineswegs genug, daß er seinen Gesang, seine Haltung, Bewegung rc., um den Geist der Rolle zu verwirklichen, so zu sagen mit einem heroischen Scheine umgiebt, sondern dieser Schein muß sich auch nach den Verhältnissen der Zeit und des Orts noch richten, wo der Held thätig ist. Ist er ein orientalischer, so darf er nicht mit der Eigenthümlichkeit des Occidents und umgekehrt hervortreten, und ist er ein antiker, so darf er kein moderner und umgekehrt seyn. Man glaubt nicht, welch' großer Theil der Wirkung des Vortrags auch in blos musikalischer Beziehung hierauf beruht. Je nach Maaßgabe dieser Verhältnisse mischt sich bei jedem tüchtigen und gebildeten dramatischen Sänger ein Zug, ein Etwas in die Klangfarbe, das, immer nur jenen Verhältnissen angemessen und eigenthümlich, auch sofort die Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks benachtheiligt, wenn es nicht vorhanden ist. Und von da, von diesem allgemeinen Gesichtspunkte aus unsere Betrachtung der Kunst des dramatischen Vortrags im Gesange noch specieller anstellend, zerfällt dieselbe in einen zweifachen, in einen ausschließlich mimischen, und in einen ausschließlich musikalischen (Gesangs-) Vortrag. Verweilen wir bei jeder der beiden Richtungen im Besondern.

§. 34.

Fortsetzung.

Als mimischer Künstler insbesondere hat der dramatische Sänger, was seinen Vortrag als solcher anbelangt, zunächst wohl zu bedenken, daß er während dessen, gleich dem Redner oder Schauspieler, nicht mehr im gewöhnlichen Leben dasteht, sondern dasselbe idealisch abspiegeln soll. Daher muß eine jede seiner Bewegungen auch eine größere, innigere Beziehung haben zu der höheren Schönheit, so wie dieselben, durch seine ganz freien Stellungen und seinen im Ganzen veränderten Standpunkt, auch an sich schon viel reicher und mannigfaltiger sich gestalten. Gleich dem Schauspieler wird auch ihm, dem dramatischen Sänger, als mimischem Künstler, neben der

Wahrheit des Lebens die höchste Schönheit der Bewegungen zur bestimmten Aufgabe; stets muß er von einer geistigen Intention bei seinen Bildungen ausgehen, muß — wie vorhin bereits angedeutet — malerisch seyn in jedem Augenblicke und nicht glauben etwa, das Transitorische seiner Bilder schütze ihn vor den strengeren Anforderungen des Zeichners. Worauf er deshalb vornehmlichst ein stetes Augenmerk zu richten hat, sind die Linien seines Umrisses, die in jedem Momente ein schön bewegtes, bald in kühnen Gegensätzen, bald in sanften Uebergängen verfließendes Wechselspiel zu offenbaren haben, und wobei er daher formell immer zurückkommen wird und muß zur Linie der Welle, die, was man auch wohl schon dagegen zu sagen versucht hat, unter allen Umständen bleibt die ordnende Regel jeder schönen mimischen Bewegung, die Grundlinie aller höchsten Mannigfaltigkeit des körperlichen Spiels. Freilich scheint es und ist es wirklich auch schwer, sehr schwer, diese Anforderungen höherer Kunst mit der Wahrheit des Lebens zu vereinigen, und reicht angebornes Talent nicht dazu aus, sondern wird reifes Studium und ein vielgebildeter Sinn für äußere plastische Schönheit dazu erfordert, so ist es hier auch, wo der scenische Sänger als mimischer Künstler noch weit überragt den bloßen Schauspieler, dem nicht allein die Wahrheit des Lebens verhältnißmäßig mehr denn die idealische Abspiegelung desselben Aufgabe bleibt, sondern bei dem, was letztere betrifft, auch das Metrum der Rede von selbst schon das rhythmische Maaß der körperlichen Bewegungen über alle gemeinste Wirklichkeit des Lebens hinaushebt, während bei dem scenischen Sänger die wirkliche und reine Musik der Rede alle Wahrheit des Lebens vernichtet und, da die Musik nicht blos Bewegungen der Seele, sondern mit diesen zugleich auch Bewegungen des Körpers malt, der Rhythmus mit seiner vollsten Zauberkraft alle seine körperliche Gestalt umfaßt: bleibt bei aller Schönheit des Spiels der Schauspieler immerhin noch dicht an den Gränzen des wirklichen Lebens stehen, so ersteht hier eine von aller Wirklichkeit entfernte und losgetrennte rein ideale Kunstwelt, in welcher der Schauer heimisch wird stets nur durch freie Abstraktion, da der Sänger, der aus leicht zu begreifenden Gründen ohnehin ein in jedem Augenblicke lebhafteres Gebehrdenspiel offenbaren muß als der eigentliche Schauspieler, gleichsam getragen auf den Wogen des rein musikalischen Klanges in jedem Augenblicke mit geringerer Hinsicht auf die

Wahrheit des Lebens alle seine Bewegungen hinüber spielen lassen darf und muß zu der freiesten Linie der höchsten Schönheit, und die sichtbare Melodie seiner Glieder stets und in jedem Augenblicke zu entsprechen hat dem melodischen Gange seiner durch die Musik von selbst schon idealisirten Rede. Daher veranlassen die gehalteneren Töne des Gesanges oder der musikalischen Rede des scenischen Sängers bei diesem auch ein im Ganzen weit getrageneres Gebehrdenspiel als das des Schauspielers, und nur wo jene Rede zunimmt in der Quantität des Rhythmus, steigert sich dasselbe auch zu höherer und größerer Lebendigkeit, obschon auch dann noch des Sängers Bewegungen an Zahl weit zurückbleiben hinter denen des Schauspielers. Allerdings trifft man nur höchst selten in dieser Beziehung bei den Sängern ein tieferes Studium ihrer harmonischen Kunst; allein solche Erfahrung und gewöhnliche Sitte hebt die Regel des künstlerischen Vortrags noch keineswegs auf oder macht sie auch nur minder streng. Meistens nämlich sind die Bewegungen der dramatischen Sänger matt und einförmig, ja oft sogar häßlich, wie z. B. das so häufig vorkommende parallele Heben und Strecken der Arme oder das wechselsweise Ausstrecken derselben mit ganzer, flacher Oeffnung der Hand; oder sind dieselben überladen, affectirt, und von da kaum eine Spanne noch von der widrigsten Grimasse entfernt, wohin ich namentlich das beliebte taktmäßige Kopfschütteln und Kopfnicken oder das Schütteln und schnelle Hin- und Herdrehen des ganzen Körpers mit übereinander gekreuzten Armen mancher Sängerinnen, das verschrobene Heben der Schultern und Strecken des Halses bei hohen Tönen, das Zusammen- und Einziehen des letztern bei tiefen Tönen, und die gezerrten Gesichter zähle, welche nicht selten sogar den lieblichsten Tönen zur Begleitung dienen müssen. Alle dergleichen Manieren und Geste sind wahrlich nicht geeignet, die Illusion der feenhaften Welt zu erhöhen, welche sich aufschließt in der Oper. In ihren Elementen angeschaut beruht diese auf einer idealen Verbindung aller Künste der Bewegungen, und von daher, aus diesem unantastbaren Grundsatze, hat der Sänger der Bühne allein auch den Maaßstab seines mimischen Vortrags zu nehmen. In diesem müssen, während Poesie und Musik auf des Rhythmus tönender Welle Geist und Seele gleichsam wiegen in zauberischem Entzücken, die Augen des Schauers auch wohlgefällig haften auf dem harmonirenden Wechselspiele eines schönen körperlichen Ausdrucks. „Es

ist nicht genug — lautete schon J. J. Rousseaus ernste Mahnung — nicht genug für einen Künstler der Oper, ein vortrefflicher Sänger zu seyn, sondern auch ein vortrefflicher Pantomine zu seyn ist zugleich seine Aufgabe. Nicht blos das, was er selbst sagt, hat er für's Herz empfindbar zu machen, sondern auch das, was er eigentlich die Begleitung sagen läßt. Das Orchester darf keinen Gedanken vortragen, der nicht aus seiner Seele zu kommen schiene. Seine Schritte, seine Mienen, seine Bewegung, Alles muß beständig der Musik entsprechen, und dies ohne Zwang, ohne bemerkbares Studium. Stets muß er, und selbst da, wo er schweigt, dem Zuschauer interessant seyn, und wenn er bei einer schweren Rolle auch nur einen Augenblick unterläßt, die Person zu behaupten, welche er vorstellt, so daß man den Sänger gewahr wird, so ist er auch sofort blos ein Musikus noch auf der Bühne und kein scenischer Künstler." Freilich ist die Composition, und besonders neuerer Zeit, oft auch so überaus kunstschwer und das Maaß der physischen Kräfte, namentlich die Stimme, dergestalt erschöpfend, daß es in der That dem scenischen Sänger häufig kaum noch möglich, ja nicht selten sogar ganz und gar unmöglich wird, auf die Schönheit des mimischen Ausdrucks zugleich einige Aufmerksamkeit zu verwenden, und in solchem Falle trifft der Vorwurf des Mangels des letzteren mehr fast den Componisten, denn den Darsteller, der immer nur mit menschlichem Vermögen wirkt. Die dramatische Darstellung der Oper geht da unter in dem Hyperartistischen ihrer Musik, und die Aufführung wird zu einem Concert im Theater-Costüm, gegen welche Mißgriffe sich die Stimme der Critik mit eben so vielem Rechte erhebt als gegen die schlechten Leistungen der Sänger selbst. Auch werden von Seiten des Publicums, dessen Auge leider nur zu oft gar wenig empfänglich ist für die Linien einer artistisch schönen Bewegung, den scenischen Sängern, die nach Adel und Schönheit ihrer Bewegungen streben, wohl die sonderbarsten Vorwürfe und dadurch ihre Fortschritte bedeutend gehemmt. Das Plastische herrscht zu sehr vor in ihren Bildungen — sagt man — sie sind zu malerisch, nicht natürlich genug 2c. 2c. Wären Vorwürfe der Art, sofern sie nicht wirklich eine gesuchte Geziertheit oder dergleichen Verirrungen treffen, aber wahr und gerecht, so bestände die ganze Kunst der schönen mimischen Bewegung in nichts Anderm denn in der Nachahmung der eckigen, häufig sehr verschrobenen Linien

der gemeinen Wirklichkeit, und die gesammte Oper müßte als etwas Unnatürliches aus dem Kreise wahrhaft schöner Kunstleistungen weichen.

Als **musikalischen** Künstler oder **Sänger** insbesondere ihn angeschaut treffen die Anforderungen und Rechte, welche wir an den Vortrag des Bühnensängers zu stellen und demselben zu gewähren gezwungen sind, zusammen mit denen des Vortrags eines Virtuosen und Solospielers überhaupt *), denn was ist er in solchem speciellen Betracht eigentlich anders als ein Virtuos, ein Solist auf dem natürlichsten Instrument der menschlichen Stimme? — Frei wie der Instrumental-Virtuos steht auch er da, selbstständig und als die Seele, von welcher aller Charakter, alles Leben des gesammten musikalischen Bildes als aus seinem allein ordnenden Urquell ausströmt. Wie **er** will, muß auch alle seine Umgebung und was sonst in seine Leistung eingreift, wollen, denn **er** hat den Vordergrund eingenommen auf dem tonischen Tableau, ist Herz und Mittelpunkt desselben, wornach sich jede weitere Zuthat in Situation 2c. hinsichtlich ihrer künstlerischen Färbung zu richten hat. Selbst den Dirigirenden der ganzen Opervorstellung überragt er in dieser Beziehung noch, da er ein unmittelbares und wesentliches Glied in der Gesammtkette der dramatischen Figuren ausmacht und als solches lediglich aus sich selbst schaffen muß, als solches lediglich selbst die Verantwortung für seine Leistung trägt. Das Maaß der Tempi und Rhythmen, ob er einfach oder figurirt, kräftig oder wie anders noch singen will, liegt ausschließlich ihm ob, dem Mittelpunkte, um welches sich alles Uebrige dreht, und der seinen künstlerischen Inhalt, seinen Charakter und seine seelische Färbung blos entlehnt aus der Stellung, in welcher er sich eben befindet, aus den Eigenthümlichkeiten der Rolle, die er darstellt. Nur von dieser Seite her umgeben die sonst ungemessene Freiheit des Bühnensängers also bestimmte Schranken, und nur auf dieser Seite also auch darf die oberste Direktion der Oper seinem freien Walten Maaß und Ziel setzen. Jedes Volk nämlich, jede Zeit und jeder Componist spricht sein Inneres auf eine eigenthümliche Weise musikalisch aus, und diese Eigenthümlichkeit muß demnach auch immerhin der stets

---

*) Vergl. vorhin §. 30.

ordnende Canon des Bühnengesanges bleiben. Ist der Charakter, den ein scenischer Sänger repräsentirt, z. B. der eines Helden, so wird er bei aller sonstigen Freiheit seiner Stellung niemals sich eines solchen Reichthums der virtuosen Verzierung des Gesanges erlauben dürfen, als spielt er etwa den Liebhaber, den lustigen Gesellschafter oder wen sonst dergleichen, und außerdem kommt es bei diesem einen beispielsweise angeführten speciellen Fall auch noch darauf an, ob der Held dem leidenschaftlichen Süden oder dem kältern Norden ꝛc. angehört, indem dort wohl ein Mehr noch denn hier in der Verzierung erlaubt ist. Des scenischen Sängers Vortrag muß sonach auch musikalisch ein national-charakteristischer seyn. Ist ferner die Oper von einem Componisten z. B. geschrieben worden, von welchem man weiß, daß er Alles selbst schon in Noten vorschreibt, was die Sänger darin vortragen sollen, weil er selbst die volle Weise des Ausdrucks bestimmt, so darf auch aus dem Grunde der scenische Künstler sich keines verzierenden Zusatzes erlauben, denn neben seiner nationalen Charakteristik muß er so zu sagen auch stylistisch wahr seyn.

Begreiflich hört die Stellung des Bühnensängers als Solist auf, so bald er nicht mehr allein oder doch vorwaltend, vorherrschend in der Handlung thätig ist, sondern an dieser auch Andere der in der Oper Mitwirkenden einen gleich wesentlichen Antheil nehmen, — mit andern Worten: so bald sein Gesang aus dem Solo in das Ensemble übergeht. In diesem Momente tritt er zurück gleichsam in den Kreis der Ripienisten *), und begiebt sich der Rechte, welche er vordem als Virtuos und Solist bewahrte, dagegen in die Verpflichtungen eines Ripienisten tretend, der seine Individualität in der des Gesammtbildes aufgehen läßt und in jeder Beziehung seinen Vortrag nach dem der übrigen Mitwirkenden modificirt, damit ausgleicht. Niemals darf alsdann der Bühnensänger, und spielte er im Ganzen auch die Hauptrolle der Oper, allein glänzen, hervortreten und bemerkbar werden wollen, sondern (außer es wäre von Componist und Dichter das gerade Gegentheil vorgeschrieben) in Allem, ausgenommen den Timbre seiner Stimme, der seine Charakterdarstellung unmaßgeblich und unabänderlich bestimmt,

*) Vergl. oben §. 31 und 32.

muß er seine Leistung gleichsam in der Gesammtheit der dargestellten Handlung sich verschmelzen lassen, aus der sie von selbst wieder und gewissermaßen wie ein geläutertes Erz hervorquillt, wenn der Antheil anderer Individualitäten daran aufhört und er nun abermals isolirt die handelnde Scene erfüllt. Daher das Gesetz, daß ein Bühnensänger nicht blos seine, sondern auch alle übrigen Rollen der Oper genau studiren soll, weil es in der Regel nur die seltensten Momente sind, wo er isolirt wirkt, und, wo er mit andern Personalitäten zusammentritt zu gemeinschaftlicher Handlung, auch ein gemeinschaftliches Band diese umschließen muß, ohne dadurch die Charakterwahrheit des Einzelnen zu stören.

§. 35.

Fortsetzung.

b) Vortrag des Concert- und sogenannten Cammersängers.

Der Vortrag des Concert- und sogenannten Cammersängers, worunter ich hier jeden Solosänger außerhalb des Theaters, sey er nun wirklicher Künstler von Beruf oder bloßer Dilettant, verstehe, — der Vortrag eines solchen Sängers unterscheidet sich im Allgemeinen und zunächst von dem des Bühnensängers dadurch, daß er ein rein musikalischer und nicht zugleich auch ein mimischer oder vielmehr scenischer ist. Diese Reinheit seines musikalischen Interesse aber trägt auch für sich und hinlänglich schon die Begründung mancher noch anderer specieller Eigenthümlichkeiten in sich, durch welche nicht blos von dem dramatischen Vortrage als solchem, sondern, überhaupt auch von demselben als künstlerische Leistungen seine Formen getrennt werden können. Ist nämlich dieser Gesangsvortrag nur ein musikalischer, so muß er vor allen Dingen auch sich jedes Merkmals und Zeichens enthalten, das irgendwie an die Bühne, an ein wesentlich dazu gehörendes, nur hier aus irgend einer Nöthigung weggelassenes mimisches Spiel erinnern könnte; und dahin gehören nicht allein körperliche Bewegungen an und für sich, sondern auch mancherlei Nüancirungen im Gesange selbst. So hat der Bühnensänger — wie im vorhergehenden Paragraphen ausgeführt wurde — als zugleich Charakterdarsteller z. B. den Timbre, die Klangfarbe seiner Stimme stets nach der Art seiner Rolle zu modificiren, und daher kann es geschehen, daß ab-

sichtlich seinem Vortrage ein Klanggepräge aufgedrückt wird, welches der reinen, gemessenen Schwingung des musikalischen Tones schlechterdings nicht entspricht; niemals aber darf dies in einem Gesange außerhalb der Bühne geschehen, wo derselbe stets nur in reinsten und edelsten musikalischen Formen sich zu bewegen hat. Zwar kann es auch hier vorkommen und namentlich im Vortrage komischer Gesangsstücke, daß der einzelne Ton für sich sowohl als der lyrische Erguß des Ganzen ein dem Textinhalte entsprechendes eigenthümliches Gepräge erhält und zur vollen Wirkung des Vortrags auch erhalten muß; indessen geschieht dies und darf dies selbst alsdann niemals in dem Maaße geschehen, als wäre der Vortrag ein scenischer; denn nicht allein die Klangfärbungen des Tones, sondern ferner auch die Accentuationen desselben sind im außerscenischen Gesangsvortrage niemals so stark, in solch' grellen Gegensätzen aufzutragen als im scenischen, weil hier die Wirkung eine, wenn nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise dramatische, dort aber ausschließlich musikalische seyn soll und muß. Daher die oft wahrzunehmende Erscheinung, daß ein Sänger mit wenig guter, wenig klangreicher Stimme wohl auf der Bühne mit dem größten Erfolge thätig zu seyn vermag, während er im Concertsaale keinen oder doch nur einen sehr geringen Eindruck auf den Hörer hervorbringt. Es hat derselbe in solchem Falle nämlich wohl dramatische, aber keine oder wenige rein musikalische Kräfte in seiner Stimme, welche letztere erkannt werden namentlich in einer wohlthuenden Fülle, Rundung und Biegsamkeit des Klanges. Was auf der Bühne, wenn dieser, der reine, abgemessene Klang, fehlt, durch Färbungen und Nuancirungen verschiedener Art bewirkt werden kann, soll hier, im außerscenischen Vortrage, allein durch den schönen musikalischen Klang hervorgebracht werden. Daher hier das ungleich rhythmischere und weichere Verschmelzen der einzelnen Momente von Licht und Schatten als dort, die vollendetere Idealisirung und ein noch gänzlicheres Abweichen von der natürlichen Wirklichkeit, an welche dort unter allen Umständen und immerhin näher oder entfernter das dramatische Festhalten eines in sich abgeschlossenen Charakters erinnert; aber daher denn endlich auch die ungleich freiere Stellung, welche der Concert- oder sogenannte Cammersänger gegenüber von dem Bühnensänger als musikalischer Künstler einnimmt. Wird der Bühnensänger in solchem Betracht überall bewacht und

gehemmt von seiner zugleich dramatischen Aufgabe, so kann der Concertsänger sich stets frei und ungehindert ergehen in der Offenbarung ausschließlich musikalischer Kunstleistungen, und nur der Styl allenfalls, in welchem das von ihm vorzutragende Tonstück verfaßt worden ist, schreibt ihm dabei noch eine bestimmte Richtung vor. Ist dieser Styl z. B. ein solcher, der um des charakteristischen Ausdrucks des Tonstückes willen von selbst eine gewisse Einfachheit oder dergleichen vorschreibt, wie z. B. bei allen für die Kirche bestimmten oder dergleichen Tonstücken, so hat auch der Sänger lediglich nach dieser Seite sein ausschließlich musikalisches Interesse zu fördern und zu bewahren; und ist er ein rein artistischer, der weder die locale noch eine sonstige Rücksicht in seiner Gestaltung an gewisse Formen bindet, so darf auch der Sänger frei, ungehindert die höchste Potenz seiner künstlerischen Fähigkeit entfalten, darf als wahrer Kunstsänger erscheinen, welcher ausschließlich zu seyn sich dem Bühnensänger zum Höchsten nur da Gelegenheit darbietet, wo er im Zusammenhange oder im Verlaufe seiner dramatischen Leistung irgend eine vorzugsweise lyrische Composition vorzutragen die Aufgabe hat. Daher der große Reichthum an mechanischen Stimm-Fertigkeiten, welchen wir gemeiniglich mehr in den Concertsälen denn in den Opernhäusern zu bewundern bekommen, oder daher die mehr lyrische, rein und tief gemüthliche, denn dramatische Aufregung unseres Innern, welche wir dort, im Concertsaale oder im Salon bis herab auf das stille Gemach des bloßen Kunstliebhabers, nicht allein fordern von dem Gesange, sondern welche uns hier auch, so bald der Vortrag ein vollendeter ist, wirklich zu Theil wird. Doch schließe ich damit die allgemeine Betrachtung gegenwärtigen Gegenstandes, da, was den Einfluß des Styles einer Composition auf die besondere Gestaltung des Vortrags derselben betrifft, sich im dritten Capitel Gelegenheit zu einer specielleren, detaillirten Ausführung und Darlegung der Sache darbietet.

§. 36.

Fortsetzung.

c) Vortrag des Chorsängers.

Was in der Instrumentalmusik das Orchester, dasselbe ist in der Vocalmusik der Chor, nämlich — in Betracht der Kunst des

Vortrags, wovon hier allein die Rede seyn kann — eine polyphonische Musikgestaltung, an deren Ausdruck mehrere Individuen zugleich, zu gleicher Zeit, und auf gleiche Weise Theil nehmen, weil sie von der darin herrschenden oder ausgedrückten Empfindung gleichzeitig und in gleicher Art beseelt gedacht werden müssen. Daher erscheint denn auch der Chorsänger, gleich dem Orchesterspieler, nur als ein Theil von der Masse, von einem Gesammtkörper und theilt dem zu Folge, was seinen Vortrag betrifft, mit dem Ripienspieler gleiche Pflichten und gleiche Rechte, welche Beide *) dem Wesentlichsten nach darin bestehen, daß er sich niemals als einzelnes Individuum geltend machen darf, doch dagegen im Vergleich zum Ganzen sich auch als ein jedem Andern der Mitwirkenden vollkommen gleich stehendes und gestelltes wesentliches Theil desselben ansehen muß: ein Grundsatz, dessen Folgerungen sich nun erstrecken sowohl über die einzelnen Stimmen eines Chorgesanges als solche, wie über die einzelnen mehrfachen Repräsentanten jener einzelnen Stimmen. Es giebt und kann nämlich geben sowohl ein- als mehrstimmige Chorgesänge. Bei ersteren erstreckt sich die Pflicht der Ausgleichung und des Verschwimmens des einzelnen individuellen Vortrags, welche die Kunst dem Ripienisten und somit auch dem Chorsänger auferlegt, über alle daran Theil nehmenden Sänger insbesondere und ohne Ausnahme, und bei letzteren nicht blos auf die einzelnen Sänger für sich, sondern auch auf die einzelnen verschiedenen Stimmen, aus denen der Chor besteht, denn auch diese bilden, wie ein jeder der sie meistens in Mehrzahl repräsentirenden Sänger, nur ein — wenn auch größeres und wesentlicheres — Glied vom Ganzen, das keine höhere Wichtigkeit als alle anderen stimmigen Glieder anzusprechen das Recht hat. Was in dieser Hinsicht etwa so scheint und namentlich in Betracht der melodischen Bedeutung der einzelnen Stimmen, wird schon von selbst erwirkt durch die verschiedene Höhenlage des vorzutragenden Tones oder durch die eigenthümliche Klangfarbe der Stimme. Aus alle dem folgt, daß, wie im Orchester, so auch im Chorgesange weder der einzelne Sänger noch die einzelne Stimme den Vortrag nach einer besondern individuellen Ansicht ordnen oder gestalten darf, sondern die Individualität des Einzelnen muß hier ebenfalls aufgehen in

*) Verglichen oben §. 31. u. 32.

der Idee des Ganzen. Kein Ton und keine Pause darf von dem Einen oder Andern anders, als in den Noten vorgeschrieben worden ist, vorgetragen werden, und ist darin die strengste Pünktlichkeit befolgt, so darf kein Sänger außerdem auch seiner Stimme eine größere und so große Kraft geben, daß eine besondere Bemerkbarkeit davon Folge wäre, und darf ferner auch in dieser Beziehung keine ganze einzelne Stimme, der Sopran nicht über den Alt, der Alt nicht über den Tenor 2c. 2c., hervorragen wollen, denn stellen die einzeln zu einer und ebenderselben Chorstimme gehörigen Sänger nur vereinigt ein größeres wesentliches Glied des Ganzen dar, so hat dieses Glied — wie schon gesagt — wieder kein größeres und höheres Recht vor dem andern gleich großen. Die Vollkommenheit der Ausgleichung in dieser Hinsicht, unter den verschiedenen Stimmen eines mehrstimmigen Chors, hängt allerdings zum großen Theil auch von dem wichtigen Verhältnisse der Besetzung ab; doch davon ein Näheres erst im nächsten Capitel.

In der Oper kann es auch wohl vorkommen, daß der Chor Antheil an der dargestellten oder darzustellenden dramatischen Handlung zu nehmen hat; allein auch hier bleibt jenes Gesetz der Gleichheit und Ausgleichung des Vortrags unter den einzelnen Sängern und Stimmen unabänderlich bestehen; denn beruht die ganze Idee einer solchen Musikform lediglich auf der Annahme, daß eine Menge Volks von ein und demselben Gefühl gleichzeitig durchdrungen ist und nun dasselbe auch gleichzeitig auszudrücken strebt, so muß diese Gleichheit wiederum und nothwendig auch eine völlige Gleichheit in der Ausdrucksweise zur Folge haben. Die Verschiedenheit der Stimmen ändert darin Nichts, da *sie* bedingt wird durch die Verschiedenheit des Alters und Geschlechts.

Je nach Art seiner Stellung oder der Form seiner vorzutragenden Composition kann ein Chorgesang ferner seyn sowohl ein *selbstständiger*, als ein *begleitender*, und sowohl jeder von beiden für sich als beide mit einander vereint; aber auch in diesem Betracht bleiben für ihn dieselben Vortragsregeln bestehen, welche am angeführten Orte für den Orchesterspieler geltend gemacht werden mußten. Tritt er selbstständig, allein herrschend auf, so hat er allerdings nicht blos in seinem Ganzen, sondern auch in Betreff seiner einzelnen Stimmen mehr und höhere Bedeutung, als ist er ein blos begleitender, darf überhaupt ein stärkeres Tonmaaß 2c. in

sich bewahren; indessen wird dadurch jenes allgemeine und durchgehends den Vortrag ordnende Gesetz der Ausgleichung der einzelnen Stimmen unter sich keineswegs aufgehoben oder modificirt.

Zweites Capitel.

Besondere Vortragslehre.

§. 37.

Gegenstand oder Uebersicht der besondern Erfordernisse eines guten Vortrags.

In voranstehendem Capitel trat unsrer Betrachtung die Kunst des musikalischen Vortrags ausschließlich in ihrem Gesammt-Umfange entgegen, indem wir sie beschauten lediglich aus derjenigen Perspektive, wo jedwedes ausgestellte Bild blos erscheint und aufgefaßt werden kann nach seinem Total-Effekt, nicht auch nach Maaßgabe der einzelnen Theile seiner Construktion. Analysirten wir daher das Wesen dieser Kunst, so konnte es nur geschehen von dem allgemeinsten Standpunkte aus, und fanden wir dabei auch allerdings schon, nicht allein daß dasselbe in seiner Wirkung oder vielmehr Effektuirung und Bestätigung verschiedene specielle Richtungen einzuschlagen vermag und wirklich einschlägt *), sondern auch daß es mehrere und unter sich verschiedene Grundbedingungen sind, auf welchen die Wahrheit dieser Effektuirung unerläßlich beruht **), so wie daß außerdem noch das Wesen der musikalischen Vortrags-Kunst sich je nach Art und Charakter des Organs, welches diese zur Verwirklichung ihrer innern thätigen und der Verlebendigung bedürftigen Kräfte wählt, in ein besonderes und unter sich unterschiedliches theilt ***), so durften alle dahin führenden Untersuchungen sich dennoch vorerst nur bewegen noch in dem Kreise,

*) Verschiedenheit der Begriffsbestimmung des musikalischen Vortrags. S. §. 13. — 17.

**) Allgemeine Erfordernisse eines guten Vortrags. S. §. 18. — 28.

***) Generelle oder individuelle Verschiedenheit des musikalischen Vortrags. S. §. 29. — 36.

wo der erstrebte Begriff sich wohl zu einem klaren, nicht aber auch schon zu einem deutlichen zu gestalten pflegt; und darf ich meinen, ein damit übereinstimmendes Ziel in allem Bisherigen zur Genüge meiner Aufgabe erreicht zu haben, so liegt mir nun ob, sofort aus dem allgemeinen Gesichtspunkte heraus und in den besondern, der Sache näheren einzutreten, das in seiner Gesammtheit erfaßte Bild je nach Art der Construktion seiner einzelnen Theile, Figuren, Charaktere &c. auch zu untersuchen und — mit einem Worte — darzuthun, was im Besondern dazu gehört, um irgend ein Tonstück möglichst kunstgemäß, d. h. in vollendet schöner Form und mit möglichst ganzer Erwirkung seines beabsichtigten künstlerischen Aus- und Eindrucks vorzutragen. Ich denke mich nämlich dabei und überhaupt bei dem Unternehmen, eine musikalische Vortragslehre aufzustellen, jenem sogenannten Kunstkenner oder Kunstrichter gleich, der über den Werth eines Gemäldes urtheilen und, was er darüber bestimmt, auch mit den Gründen entweder seiner Erfahrung oder seiner Wissenschaft und seines gebildeten Sinnes begleiten soll. Zunächst erschaut ein Solcher das Gemälde in der Ferne, die ihm gestattet, die Total-Wirkung desselben in sich aufzunehmen und mit einer gewissen Klarheit zu seinem Bewußtseyn zu führen; prüft Licht und Schatten in den Haupt-parthien, den sogenannten Genre, die Farbenmischung, die Vermengung der einzelnen Charaktere oder Haupttinten zu einem zusammenhängenden großen, schönen Ganzen &c., ob Wahrheit darin herrscht, in den Gedanken, der Idee &c., ob die Wahrheit auch bis zu einer künstlerischen Veredelung sich erhob &c.; und hat er über alles dies eine bestimmte Ansicht in sich gebildet, eine klare Erkenntniß gewonnen, — erst dann tritt er dem Gebilde auch näher und forscht nun nicht allein nach der Wahrheit jeder einzelnen auf demselben enthaltenen Figur für sich, sondern auch nach den Umständen, auf welchen solche Wahrheit zu beruhen hat, wie nach den Mitteln, durch welche sie unter den eben vorhandenen besondern Umständen hätte erreicht werden können, müssen &c.

Als das erste unter solchen besondern Mitteln, ein Tonstück möglichst gut vorzutragen, muß unstreitig wohl, weil für jedweden ausübenden Künstler oder Dilettanten von gleicher Bedeutung und von gleicher Unentbehrlichkeit, die sogenannte praktische oder mechanische Fertigkeit gelten, die dann, in ihrer Specialität

angeschaut, soll sie wirklich in eine engere Beziehung treten zu der Schönheit des Vortrags und keine todte Beweglichkeit der Organe blos seyn, bei den meisten Instrumentalisten für sich wieder beruht auf der Richtigkeit und Zweckmäßigkeit der Applicatur, bei den blos Blaseinstrumentisten und Sängern für sich auf der Schönheit und Richtigkeit des Ansatzes, bei den Geigeninstrumentalisten für sich auf der Richtigkeit der Bogenführung, und endlich bei den Spielern auf Tasteninstrumenten für sich auch auf der Richtigkeit des Anschlags. Hinsichtlich der Allgemeinheit seiner Bedeutung und Unentbehrlichkeit schließt darnach als das zweite besondere Mittel zum guten Vortrage an die praktische Fertigkeit sich an die zweckmäßige äußere Haltung des Körpers bei demselben, in sofern nämlich auch Vieles von dieser abhängt, ob der Vortrag nicht blos ein correkter, sondern auch ein geschmackvoller und, als allgemein wahrnehmbar, wirksamer ist. Letzterer Einfluß führt von selbst zur Deutlichkeit als dem dritten besondern Hauptersordernisse eines guten Vortrags, und um deutlich ein Tonstück vorzutragen kommt erstens bei den Sängern und meisten Instrumentalisten viel an auf die Reinheit der Intonation, die specialiter wiederum zugleich beruht hier auf der Reinheit der Stimmung und dort auf möglichster Schärfe des Gehörs, und kommt zweitens bei allen ausübenden Musikern gleich viel an auf die Richtigkeit der Ton-Accentuation. Letztere, die Ton-Accentuation, kann seyn sowohl eine logische als rhetorische, und so schließt an sie, als das vierte Hauptersorderniß eines guten Vortrags, unmittelbar sich an die Richtigkeit der Interpunktion, mit welcher für den Sänger insbesondere in nächster Verbindung steht die Richtigkeit der Respiration und Pronunciation. Vereinigt der vortragende Künstler alle bisher genannten besondern Vortragsmittel, so entsteht als gleichsam eine Gesammt-Eigenschaft und fünftes wesentliches Erforderniß seiner Leistung die gute und richtige Execution, welche bei einer mehrstimmigen oder Orchester-Musik aber zugleich auch abhängt von der Zweckmäßigkeit und Verständigkeit der Besetzung. Mag übrigens Alles auch, jede bis dahin genannte und als wesentlich bezeichnete Tugend des musikalischen Vortrags sich ausgeübt und vereinigt vorfinden in demselben, — daß seine Wirkung zu einer wahrhaft vollkommenen, ganzen und vollen sich gestaltet, hängt endlich sechstens immerhin auch

noch ab von der Zweckmäßigkeit des Locals, in welchem der Vortrag geschieht, in sofern nämlich auch dieses einen wesentlichen Einfluß behauptet auf jede musikalische Tonerscheinung, und namentlich auf die schöne und wirksame Eigenschaft des Klanges als solches.

Ueberzeugen wir uns von der Wahrheit der damit niedergelegten Behauptung, als sey von all' den specifirten Gegenständen der gute musikalische Vortrag insbesondere abhängig, durch eine specielle Betrachtung und Untersuchung derselben in dieser Beziehung.

§. 38.

Praktische oder mechanische Fertigkeit.

Die praktische oder mechanische Fertigkeit zu dem Ende zunächst betreffend, so bedarf deren Nothwendigkeit zu irgend welchem und auch nur einigermaßen künstlerisch gutem Vortrage wohl keines Beweises; denn was der Mensch im äußerlichen Leben vollbringt oder unternimmt, sey es was es wolle, dazu hat er nicht allein einen gewissen Grad von mechanischer Fertigkeit darin, d. h. eine gewisse durch Uebung erlangte Leichtigkeit in der dazu nöthigen körperlichen Thätigkeit nothwendig, sondern es wird dasselbe auch ohne solche niemals bis zu einem gewissen Grad von Vollkommenheit gelingen; und der musikalische Vortrag ist wie jede andere Kunstleistung, der ätherischen Natur seines Stoffes ungeachtet, nichts Anderes denn eine Wirkung im äußern Leben, welche stets eine Art von körperlicher Thätigkeit voraussetzt. Aber der Musiker, der ein Tonstück vorträgt, erscheint in demselben Augenblicke zugleich auch als schaffender Künstler, und soll er als solcher (schon dem etymologischen Begriffe des Wortes nach) Etwas können, was ein Andrer nicht kann, so wird ihm jene Fertigkeit fast mehr noch und zwar in einem außergewöhnlichen Grade Bedürfniß; denn die Anlage zur mechanischen Tonerzeugung, welche ausschließlich Zweck der praktischen Fertigkeit ist, besitzt bei sonst gesundem organischem Körperbau Jedermann, wenn hinsichtlich der einen oder andern Art dieser Tonerzeugung auch der Eine mehr und der Andere weniger; jedoch die Fertigkeit darin, in jeder beliebigen Zusammenstellung, in jedem Zeitmaaße, jeder Form, Klangweise etc. die Töne hervorzubringen, kann nur durch kunstgemäße Entwickelung

und Ausbildung solcher Anlage gewonnen werden. Demnach beruht denn die praktische Fertigkeit in der Musik, obschon eine mechanische Thätigkeit an und für sich, zunächst zwar auf einer natürlichen körperlichen Anlage und kann gewonnen werden durch fleißige Uebung dieser Anlage, aber diese Uebung muß doch auch nach kunstgesetzlichen Regeln geschehen, weil selbst der Mechanismus, soll er ein vollendeter seyn, hier eine eigene künstlerische Construktion in sich bewahrt.

Und bis zu einem gewissen Grade von Vollendung muß jeder praktische Musiker oder Dilettant diesen Mechanismus zu steigern und auszubilden streben, wenn er hoffen können will, ein Tonstück in seiner ganzen und eigenen Gestalt ins Leben zu führen; denn fordert die Kunst des Vortrags als solche von ihm, nicht etwa blos die Noten, die in der Composition enthalten und vorgeschrieben worden sind, sondern den dieser inne schlummernden Geist auch zu offenbaren und gleichsam zur Anschauung zu bringen, so muß er freilich dazu zunächst jene Noten, und wären dieselben in einer noch so schwierigen Combination zusammengestellt, vortragen und mechanisch ausführen, aber er muß dies auch mit einer solchen Leichtigkeit und Anstrengungslosigkeit vermögen, daß er bei dem Vortrage auf nichts Aeußeres mehr, sondern lediglich auf das Innere der Tondichtung sein Augenmerk zu richten braucht. Daher sagt die Regel ganz richtig, daß einem ausübenden Künstler, überhaupt jedem Vortragenden in der Musik, stets ein noch größeres und höheres Maaß von praktischer Fertigkeit zu Gebote stehen soll und muß, als das vorzutragende Tonstück eben erfordert. Es ist dies dasselbe, was die Rhetorik für den Redner feststellt, daß, wer declamiren will, lesen können muß bis zur höchsten Vollkommenheit. Jeder vortragende Musiker sollte demnach eigentlich Virtuos seyn bis zum höchsten Capriccio als der schwierigsten aller musikalischen Leseübungen, sollte die höchst mögliche, kurz eine solche Leichtigkeit in der körperlichen Thätigkeit, welche sein eben beabsichtigter Vortrag erfordert, gewonnen haben, daß es gleichsam scheint, als unterläge dieselbe gar keiner Anstrengung, keiner Ueberlegung mehr und sey gewissermaßen bis zu einem Mechanismus hinabgesunken, dessen Wirksamkeit sich von selbst verstehe und des künstlerischen Bewußtseyns gar nicht mehr bedürfe.

Demungeachtet übrigens bleibt selbst dieser höchstmöglichste Grad

von praktischer Fertigkeit nur das, als was ich letztere hier aufführe, blos ein Mittel zum Zweck, und sie zum eigentlichen Ziel des Vortrags wie überhaupt der Virtuosenkunst erheben, hieße diese schlecht verstehen, auch wäre der äußerste Glanz angelernter Technik damit verbunden und zu offenbaren möglich. Immer ist diese etwas sehr Verdienstliches, aber nur verdienstlich, weil sie die Möglichkeit herbeiführt, auch das Höchste in der Kunst selbst nun zu erreichen. Freilich wird dieser unantastbare künstlerische Grundsatz bei dem Vortrage der eigentlichen Virtuosen nur gar selten befolgt und festgehalten, und der Weg, den sie verfolgen, führt meist blos dahin, eine Unsumme mechanisch angelernter Geschicklichkeiten zu offenbaren; allein solche Erfahrung, würde sie auch noch so häufig und vielfach gemacht, hebt die eigentliche Regel noch keineswegs auf, und es frägt sich nur, wo die Schuld davon liegt? — Zum großen Theile unstreitig wohl in der Richtung der Composition selbst, denn wie die Dicht- und Schauspielkunst in einem nahen, obschon nicht unbedingt nothwendigen Zusammenhange und Wechselverhältnisse zu einander stehen und die Tiefen der dichterischen Hervorbringungen, welche ein Zeitalter vorzugsweise bewegen, auf die theatralischen Leistungen den größten Einfluß üben, so ist dies auch in dem Verhältnisse der Composition zu der bloßen Virtuosenkunst der Fall. Niemand wird läugnen, daß die musikalischen Produktionen besonders gegenwärtiger Zeit sich vorzugsweise durch die Vervielfältigung in Anwendung äußerer Mittel auszeichnen. Denselben Weg ging nun auch die Virtuosität, und konnte sie dieses nur, indem sie ihre mechanische Entwickelung auf den höchstmöglichsten Grad zu steigern suchte, so konnte es auch nicht ausbleiben, daß vieler Seits dieser Grad als die Hauptsache in der Kunst des virtuosen Vortrags angesehen wurde.

Uebrigens ist der darin enthaltene Irrthum unmittelbar mit der gesammten Entwickelung unsrer Kunst verflochten, und in sofern mußte er immerhin auch nicht ohne allen Vortheil sich zeigen. Was man in Ansehung praktischer und mechanischer Fertigkeit heute von kaum Halbausgebildeten fordert, hielten selbst die größten Virtuosen der Vorzeit für kaum ausführbar, und Werke, welche vor einem halben Jahrhundert noch diesen zur glänzendsten Entwicklung ihrer Kunst dienten, spielen heute die mittelmäßigsten Dilettanten. Aber durch diesen Gewinn vielseitigerer mechanischer Ausbildung ist

auch die Möglichkeit vielseitigerer Wirkung und der mannigfachsten Schattirung der Gedanken und Empfindungen genährt worden, und es kommt somit nur darauf an, daß das glänzende Mittel zu glänzenden Zwecken verwendet und Mittel nicht mit Zweck verwechselt wird, wofür der Unterricht, die Lehre und das Beispiel zu sorgen haben.

§. 39.

Fortsetzung.

Doch worin besteht nun auch die praktische oder mechanische Fertigkeit in dem Betracht, daß wir sie lediglich als Mittel zur Erzielung des guten Vortrags irgend eines Tonstücks ansehen? — Im Allgemeinen besteht dieselbe bei solchem Betracht darin, daß wir die in diesem Tonstück enthaltenen und meist durch Noten vorgeschriebenen Töne sämmtlich und im Einzelnen wie im Ganzen genau nach dem entweder vorgeschriebenen oder einmal dazu angenommenen Takt- und Zeitmaaße wirklich hörbar, vernehmbar machen, und dies zwar mit einer solchen Leichtigkeit und Gewandtheit auch, daß es scheint gleichsam, als erfordere es von unsrer Seite gar keine besondere Aufmerksamkeit, Bemühung und körperliche Anstrengung mehr. Die organische Art und Weise, wie das geschieht, hängt natürlich von der Art und Weise, der Beschaffenheit des künstlerischen Organs (Instruments oder Stimme) ab, für welches das Tonstück ursprünglich componirt wurde oder durch welches der Vortrag überhaupt geschehen soll, und kann demnach eine eben so verschiedene seyn, als wir verschiedene solcher Organe in unsrer Kunst besitzen. Der Clavierspieler bringt die Töne durch Anschlag der Tasten mit den Fingern hervor, weshalb man seine praktische oder mechanische Fertigkeit häufig auch wohl blos Fingerfertigkeit nennt; der Geiger durch Streichen und Greifen der Saiten, der Bläser wieder auf seine, der Sänger auf seine eigenthümliche Weise 2c., und Jeder entwickelt einen gewissen Grad von praktischer Fertigkeit in seinem Vortrage, wenn er — wie gesagt — die dazu gehörigen Töne nach Art seines Organs sämmtlich in dem Maaße des Taktes, Tempos und überhaupt Rhythmus zu Gehör, deutlicher Wahrnehmung bringt, das entweder ihm dazu vorgeschrieben wurde oder das er sich selbst dazu von Anfang gewählt und festgesetzt hat. Was die eigentliche Schön-

8*

heit des Vortrags, die Accentuation und sonstige ästhetische Behandlung der Töne anbelangt, kommt dabei noch nicht in Betracht, sondern lediglich die mechanische Effektuirung der einzelnen Klänge ihrer rhythmischen Reihe nach für sich, und je reicher und combinirter diese Reihe innerhalb eines gewissen Zeitraumes ist, ohne der deutlichen Wahrnehmbarkeit des einzelnen Tones für sich zu schaden, desto größer auch die Fertigkeit, die nun aber zwar immer, je nach Maaßgabe der technischen Form des vorzutragenden Tonstücks, bis zu einem gewissen allgemeinen Grade vorhanden oder dem Vortragenden vollkommen, d. h. zu freiem Gebrauche, freier Verwendung, eigen seyn muß, jedoch bei jedem einzelnen Tonstück für sich auch wieder eine besondere Richtung zu nehmen veranlaßt seyn kann. Drücke ich mich deutlicher aus. Aller Unterricht in der praktischen Musik hat zunächst die Ausbildung des Mechanismus zum Zweck, d. h. er will in den Stand setzen, auf irgend eine organische Weise wirkliche Musik machen, Tonstücke vortragen zu können. Das letzte Ziel dieser Ausbildung ist die Aneignung eines solch' hohen Grads von praktischer Fertigkeit, der zum Vortrage jedwedes Tonstücks oder zur Effektuirung jeder Art von Tonfigur auf dem einmal gewählten Instrumente oder im Gesange befähigt. Daher gehen die verständigen praktischen Uebungen unverrückt auf eine gleichmäßige Ausbildung aller bei irgend einer organischen Musikerzeugungsweise thätigen Körpertheile aus. Allein die Verschiedenheit der möglichen Toncombination ist eine unendliche, und selbst bei ausgebildetster Technik können in einem Tonstücke Tonverbindungen vorkommen, welche jener bei allen bisher um ihrer Ausbildung willen angestellten Uebungen noch niemals begegneten und so selbst dem künstlerisch vollendetsten Mechanismus im ersten Augenblicke Schwierigkeiten in Hinsicht ihrer Effektuirung darbieten. Aus dem Grunde beruht denn die als Mittel zum Vortrage irgend eines bestimmten Tonstücks betrachtete und nöthige praktische Fertigkeit nicht allein auf einem überhaupt vorhandenem Maaße oder Grade ihrer selbst, sondern insbesondere auch auf einer speciellen Aneignung des zum Vortrage jenes Tonstücks nöthigen Mechanismus an und für sich. Es ist dies das, woran die Virtuosen vorzugsweise und zunächst denken, wenn sie von dem Studiren eines Tonstücks sprechen, was schicklicher aber blos das Einüben desselben genannt wird. Demnach sollte Niemand ein Tonstück vortragen, bevor er nicht dessen gesammten technischen

Gehalt sich völlig, d. h. seinem Mechanismus, zu eigen gemacht hat, außer das dazu erforderliche Maaß von praktischer Fertigkeit ist ein solch' geringes, daß es von dem seinigen, dem ihm im Allgemeinen eigenthümlichen, sowohl im Verhältniß zum Ganzen als im Verhältniß zu jeder einzelnen Stelle weit übertroffen wird, in welchem Falle übrigens dem Vortragenden auch außerdem eine nicht gewöhnliche Fertigkeit im sogenannten Notenlesen zu Gebote stehen muß, weil sonst selbst der ausgebildetste Mechanismus für sich, ohne ein förmliches Auswendig- oder Einlernen des Tonstücks, Nichts zu nützen vermag. Davon, von dieser Fertigkeit im Notenlesen, indessen ein Mehres weiter unten. Hier bietet der Hauptgegenstand unsrer Betrachtung dieser vorerst noch eine endliche andere Seite dar.

§. 40.

Bedingungen der praktischen Fertigkeit und deren Einfluß auf den Vortrag.

Beruht demnach nämlich die praktische oder mechanische Fertigkeit sowohl für sich (im Allgemeinen) als in ihrer besondern Eigenschaft eines unentbehrlichen Mittels zum Vortrage irgend eines bestimmten Tonstücks nicht blos auf der Uebung der betreffenden Körpertheile in der dazu gehörigen Thätigkeit, sondern auch auf einem gewissen künstlerischen Studium, und ist selbst jene Uebung um ihres bestimmten und allgemeinen Zwecks willen an gewisse künstlerische Regeln und ein so zu sagen methodisches Verfahren gebunden, so drängt sich unabweislich auch die Frage nach diesen Regeln und diesem methodischen Verfahren wenigstens in sofern hier auf, als dieselben voraussichtlich ebenfalls einen wesentlichen Einfluß auf die Güte des Vortrags zu üben im Stande seyn müssen, da, als Bedingungen einer vollendeten praktischen Fertigkeit, sie sofort auch diese und somit einen guten Vortrag unmöglich machen werden, wenn ihnen nicht von Seiten des Vortragenden die gehörige und hinlängliche Genüge geschieht. So dürften z. B. alle Musiker und Dilettanten, welche ein Clavier oder überhaupt ein Instrument spielen, bei dessen mechanischen Traktament die Finger zugleich wesentlich thätig sind, niemals die zum guten Vortrage eines Tonstücks nöthige praktische Fertigkeit zu entwickeln vermögen, wenn sie nicht die rich-

tige **Applicatur** dabei beobachten; Sänger und Blasinstrumentisten insbesondere werden solches nicht können ohne den richtigen **Ansatz**; Geiger nicht ohne die richtige **Bogenführung**, und Clavierspieler insbesondere nicht ohne den entsprechenden **Anschlag**. Sind sonach aber allen ausübenden Musikern Applicatur, Ansatz, Bogenführung und Anschlag wesentliche Bedingungen der gehörigen praktischen Fertigkeit, so müssen dieselben auch mit dieser einen wesentlichen Einfluß üben auf die Art des Vortrags selbst.

Allerdings unterliegt — und weiß ich dieses recht wohl — die praktische Fertigkeit in der Musik auch noch manchen anderen Bedingungen, und wird z. B. niemals ein Clavierspieler solche zu gewinnen wissen, der verstümmelte oder steife Finger hat, niemals ein Blaseinstrumentist, der keine Zähne mehr hat &c. &c.; allein alle diese und solche Bedingungen, die mehr nur in einer unentbehrlichen Naturanlage ihren Grund haben, beziehen sich mehr nur auf den bloßen Mechanismus in der Fertigkeit, und nicht auch auf den Vortrag, dessen Lehre jene, den Mechanismus und seine Möglichkeit, in Betrachtung der praktischen Fertigkeit als seines nächsten Mittels als sich von selbst verstehend voraussetzt. Die genannten Bedingungen aber sind solche, welche, indem sie je nach der Verschiedenheit ihrer Ausübung und Erfüllung einen andern psychischen Charakter in der Tonerscheinung erzeugen, zugleich auch eine besondere Modification in dem Vortrage und seiner Wirkung selbst hervorrufen.

§. 41.

Fortsetzung.

a) Einfluß der verschiedenen Applicaturen auf den Vortrag.

Wenden wir uns zu dem Ende zuvörderst zu dem, was wir bei ziemlich allen Saiten-Instrumenten, namentlich bei den Tasteninstrumenten, den Lauten- und Harfeninstrumenten, Geigen &c., und bei ziemlich den meisten Blaseinstrumenten, namentlich allen denen mit Tonlöchern, die **Applicatur** heißen. Kein auch nur halbwegs erfahrner Spieler irgend eines der hier gattungsweise genannten Instrumente wird seyn, der nicht wüßte, daß es nicht allein ganz und gar unmöglich ist, ohne richtige Applicatur einen auch annähernd hinreichenden Grad von praktischer Fertigkeit auf denselben zu er-

reichen und zu entwickeln, sondern auch daß von dieser Richtigkeit der Applicatur ein großer Theil der Güte und beabsichtigten Wirkung seines ganzen Vortrags abhängt. Unter Applicatur nämlich verstehen wir in der Musik die Anwendung der Finger bei Behandlung der Instrumente oder kurzweg die Fingersetzung, und nun nicht blos daß bei den meisten dieser Instrumente, so namentlich bei den Blase- und Geigeinstrumenten, diese Fingersetzung ausschließlich die Richtigkeit in Höhe und Tiefe und Reinheit der Töne bestimmt, sondern auch bei denjenigen Instrumenten, bei welchen sie auf die Höhe und Tiefe der Töne für sich gar keinen ändernden Einfluß ausübt, wie bei allen Harfen-, Clavier- und Lauteninstrumenten (diese mit sogenannten Bunden), bewirkt ihre Richtigkeit häufig ganz allein die Möglichkeit der Effektuirung der vorgeschriebenen oder beabsichtigten Töne. Es greife z. B. ein Blaseinstrumentist nicht die richtigen Tonlöcher, solche verschließend oder öffnend, setze ein Geigenspieler den Finger zu weit oder zu nah, nur im mindesten zu hoch oder zu tief auf dem Griffbrette (der Saite) nieder, und sofort auch erscheint ein falscher, weil nicht der beabsichtigte, nöthige, Ton. Allerdings endet bei den Blaseinstrumentisten insbesondere auch damit schon der Einfluß der Applicatur auf den Vortrag, denn greift, öffnet und schließt er stets die richtigen Tonlöcher, so hat er, was die Fingersetzung für sich betrifft, auch schon die Bedingung, auf welcher diesseits die Güte seines Vortrags beruht, erfüllt und kann mit der Uebung in solchem Greifen nach dieser Seite hin eine bedeutende Fertigkeit erreichen; allein wie ganz anders verhält sich die Sache bei den Geigeninstrumentisten! Man weiß, daß bei diesem die Applicatur eine sehr und so verschiedene seyn kann, daß sich die Theorie seines Spiels sogar genöthigt sah, dieselben in verschiedene Unterarten oder Classen zu theilen, welche Lagen oder Positionen, auch wohl Applicaturen mit näherer prädicativer Bezeichnung genannt werden, und jede dieser verschiedenen Lagen oder Positionen bewirkt, weil eine besondere Klangfarbe, auch eine andere Wirkung des Vortrags. In der ersten Position oder Applicatur-Lage erklingen die Töne hell und am hellsten, bestimmtesten, klarsten und gewissermaßen freudigsten, und mit jeder folgenden nimmt dieser Ausdruck ab und geht über in einen schmelzenderen, immer weicheren, düstereren, wehmuthsvolleren, innigeren, so daß an der letzten endlich das Zeichen der tiefsten Rührung des Herzens selbst gleichsam zu haften scheint

wie der Thautropfen des kühlen Herbstmorgens an dem schwachen und von ihm noch frisch durchdringenen Halme. Es hat das seinen Grund in der verschiedenen Art der Schwingungen, durch welche die Töne bei solch' verschiedener Applicaturweise hörbar werden. In der ersten Position nämlich sind die Schwingungen die natürlichsten, weil die entsprechende Saitenlänge d. e. im Verhältniß zum ganzen Baue des Instruments natürlichste ist; bei jeder höhern Applicaturlage aber wird die Saite kürzer und verändert sich meistens auch die Saitenmolecule, deren Schwingung mehr Einfluß noch auf den Charakter des Tones hat als die Totalschwingung der Saite selbst. Spiele ich nämlich, wie bei allen höheren Applicaturlagen der Fall ist, die Töne, die auf einer höheren Saite erzielt werden können, auf einer tieferen, so ist wegen der größeren Stärke dieser Saite auch die Molecule eine quantitirtere, und die eigentlich tonerzeugende Schwingung eine weitere, massivere, was dem Tone selbst unverhinderlich einen anmuthigeren, aber damit auch weicheren, weiteren und mithin minder hellern Klang-Charakter zutheilen muß. Der erste beste praktische Vergleich überzeugt davon, und eine Folgerung von da auf die Kunst und Lehre des Vortrags selbst fällt zweifelsohne Niemand schwer. Soll der Vortrag ein besonders weicher, schmelzender, rührender, auch anmuthiger und kunsterhabener seyn, so wird der Geigeinstrumentalist immer in einer höheren denn der ersten Applicaturlage spielen, und darin fortschreiten bis zu dem Alleingebrauch seiner tiefsten Saite, je höher sich jener sein beabsichtigter Ausdruck steigert. Die umgekehrte Wirkung erfordert auch ein umgekehrtes ursächliches Verfahren. Liegt doch darin auch der Grund, warum unsere Geiger nur selten und ungern die offene Saite gebrauchen, weil der Ton solcher zu klar und bestimmt ist, als daß er noch eine besondere Ausdrucksmodification zuließe, und weil derselbe daher gegenüber von den gegriffenen Tönen zu sehr absticht; und ferner liegt auch darin der Grund, warum die Componisten von Tonstücken für Geigeninstrumente häufig die Lage der Applicatur beim Vortrage selbst vorschreiben (durch Ziffern), weil sie, derselben einen besondern Ausdruck zuerkennend, sich sichern wollen vor einem Verfehlen in dieser Beziehung, wo eine verschiedene Applicatur möglich ist, und somit einen andern als den von ihnen beabsichtigten Ausdruck verhüten; Festigkeit in jeder der verschiedenen Applicaturweisen

bei Geigeninstrumenten versteht sich von selbst, da ohne solche der Ton niemals rein erscheinen würde.

Am allerschwierigsten und eben so einflußreich auf Fertigkeit und Vortrag als bei den Geigeninstrumenten, wo dieser ihr Einfluß zugleich mit auf der Beziehung beruht, in welcher sie zu dem tonerzeugenden Körper (Saite) selbst steht, ist die Applicatur bei den Tasten- und überhaupt solchen Instrumenten, bei welchen sie auf den klingenden oder vielmehr klangerregenden Körper hinsichtlich der engeren oder weiteren, größeren oder kürzeren Schwingung, mithin auf Höhe und Tiefe des Tones selbst nicht einzuwirken vermag, also bei allen Clavier- und Lauteninstrumenten, zu welchen letzteren ich hier auch die Harfe zähle. Bekanntlich nämlich sind die Instrumente dieser Art nicht allein zum Vortrage einer melodischen, sondern und zwar zugleich auch zum Vortrage einer harmonischen Musik bestimmt. Hatte das die möglichste und im Durchschnitt weiteste Erweiterung ihres Tonumfangs zur Folge, so mußte es in Gemeinschaft hiemit auch bewirken, daß in der Regel nicht, wie auf den Geigeninstrumenten, bei ihrer Applicatur blos ein Finger, sondern meistens mehre, ja häufig sogar alle Finger des Spielers thätig sind und dies auch nicht blos in nur einer Richtung (auf- oder abwärts), sondern in den mannigfaltigsten und verschiedenartigsten Richtungen; und das Alles zusammengenommen erschwert sowohl die Sache, als es die Abhängigkeit eines guten und richtigen Vortrags davon noch um Vieles fester und bündiger gestaltet. Nehmen wir z. B. an, die Töne einer Clavier- oder Harfen-Composition sehen bei dieser oder jener Stelle derselben in ihrer Folge der Höhe zu gerichtet, und die Fingersetzung hätte eine entgegengesetzte Richtung eingenommen, so wird der Vortrag dieser Stelle wenn nicht ganz und gar unmöglich, so doch um ein bedeutendes schwieriger und jedenfalls sehr unsicherer werden. Ebenso — ist die contrapunktische Gestalt der Composition eine solche, daß die Bereiche, in welchen beide Hände thätig sind, tonisch weniger getrennt von einander erscheinen, sondern vielmehr enger in einander greifen, und die Applicatur wollte nun ebenfalls zwischen beiden Bereiche keine bestimmte Gränze treffen, d. h. die rechte Hand z. B. wollte spielen, was der linken zugehört und umgekehrt, so würde gleichergestalt sich nur in den wenigsten Fällen ein richtiger Vortrag erzielen lassen, denn wie sehr wir auch beim Studium des Clavierspiels darauf

ausgehen, jedem der zehn Finger eine gleiche Kraft des Anschlags anzueignen, niemals doch werden wir vollkommen ein solches Ziel erreichen, da es dabei darauf ankommt, ein Gesetz und eine Einrichtung der Natur zu vernichten, deren Kraft wohl absichtlich und durch die Gewalt des Willens in Etwas gemindert werden kann, die sich niemals aber diesem bis zu ihrer völligen Auflösung oder so weit Preis geben, daß sie nicht sofort wieder ihr Recht behaupteten, so bald der Moment dieses absichtlichen Willens vorüber ist. Welche Mittel wir, um eine Gleichheit in dieser Beziehung zu erreichen, anwenden, der Daumen, Zeige- und Mittelfinger werden immer mehr Kraft behalten als der vierte und fünfte Finger, und richten wir nun die Applicatur so ein, daß diejenigen Töne, welche entweder melodisch oder harmonisch einen besondern Nachdruck in sich bewahren, nicht mit jenen stärkeren, sondern mit diesen schwächeren Fingern gespielt werden, so wird der Vortrag selten auch ein ganz richtiger seyn. Wie gesagt vermag allerdings die Gewalt des Willens in dieser Beziehung Viel, aber noch keineswegs Alles, und auch jenes Viele blos im Falle der Ausnahme, die niemals eine Regel macht. Zudem wird selbst diese Gewalt des Willens selten das immer richtige Maaß der natürlichen Kraft treffen. Man kann sich davon vorzugsweise in den heutigen Tags zur Mode gewordenen Clavierspielweisen überzeugen, wo aus einem harmonischen Klanggewebe stets eine Melodienreihe hervortönen soll: werden die Töne dieser Reihe mit den schwächeren Fingern mittelst eines gewaltsameren Anschlags so zu sagen herausgeschlagen oder herausgeschnellt, so ist der Ton meist auch ein greller und kein solch ebenmäßiger, als spielen ihn die von Natur stärkeren Finger, die eben um dieser ihrer natürlichen größeren Kraft willen stets auch glücklicher ein richtiges Maaß in der Beziehung treffen und inne halten.

§. 42.

Fortsetzung.

b) Einfluß des Ansatzes auf den Vortrag.

Am wenigsten bedeutend — bemerkte ich vorhin — erscheint der Einfluß der Applicatur auf Fertigkeit und Vortrag überhaupt bei dem Blaseinstrumentisten; dagegen ist bei diesem derselbe insbesondere wieder abhängig von dem, was wir Ansatz (Embouchure)

zu nennen gewohnt geworden sind, und worin der Blaseinstrumentist nur mit einem ausübenden Musiker noch zur Pflichttheilung zusammentrifft, nämlich mit dem, zu dessen natürlichster Tonerzeugung er im nachahmenden Organismus den unmittelbarsten und passendsten Uebergang bildet aus der künstlichen, — mit dem Sänger. Wir bezeichnen nämlich mit dem Worte „Ansatz" in der Musik eben sowohl die Art und Weise, wie die Blaseinstrumente an den Mund gehalten oder vielmehr „gesetzt", und in welche Lage und Haltung die Lippen dabei gebracht werden müssen, um jeden der erforderlichen Töne mit der nöthigen Klarheit und Deutlichkeit, sowie auch mit der nöthigen und beabsichtigten Klangeigenschaft hervorbringen zu können, als die Art und Weise, wie der Sänger seine zur Hervorbringung von musikalischen Tönen gehörigen Organe zu gleichem Zwecke in Thätigkeit zu setzen hat. Dadurch, durch diese Begriffsentwickelung des Wortes, leuchtet zugleich ein, daß der Ansatz ein eben so verschiedener ist und seyn muß, als es, nicht nach Höhe und Tiefe, sondern nach Eigenschaft ihres Klanges verschiedene Töne in der Musik gibt. Der schwache Ton z. B. wird einen andern Ansatz bei Blaseinstrumentisten und Sängern erfordern als der starke, der dumpfe, weiche einen andern als der helle und harte 2c. 2c. Daher läßt sich seine Art und Weise für jeden besondern Fall der Wirkung auch gar nicht mit Worten beschreiben, um so weniger als er auch in subjektiver Hinsicht ein nach allen Richtungen hin verschiedener ist und seyn kann. So erfordert die Flöte z. B. einen ganz andern Ansatz als die Hoboe, einen wieder andern die Clarinette, die Trompete, das Horn 2c., der Baß einen andern als der Tenor 2c., ja nicht einmal die Blaseinstrumente und Stimmen ein und derselben Gattung treffen alle in dieser Beziehung unter sich überein, sondern je nach dem besondern Baue ihrer Organe erfordert ein jedes und eine jede unter ihnen für sich häufig auch einen völlig eigenthümlichen Ansatz, um diesen oder jenen Ton und zwar in dieser oder jener und in keiner andern Klangfarbe hervorzubringen. Was in der Hinsicht gelehrt oder gelernt werden kann, muß durch Vormachen und Zeigen gelehrt und dann durch Nachahmen gelernt werden, und auch dabei sieht man sich in der Regel noch genöthigt, das Beste und Allermeiste der Erfahrung und dem eigenen Studium zu überlassen, da nicht minder wie der verschiedene Bau der Instrumente selbst auch der verschiedene Bau der zur

Tonerzeugung beitragenden Körpertheile dabei in Betracht kommen. Es sollen z. B. zwei Flötenbläser vollkommen gleich gebaute Instrumente besitzen, und dennoch ist es nicht allein möglich, sondern ist es sogar gemeiniglich der Fall, daß hinsichtlich der Lippenstellung Beide bei Hervorbringung ein und desselben Klanges gar weit von einander abweichen und abweichen müssen, weil die Lippen des Einen von Natur ganz anders gebaut, ganz anders geformt sind als die des Andern, und so auch in sonst gleicher Absicht sich durchaus anders bewegen. Dasselbe gilt von den Sängern. Es kann z. B. ein Tenor, um irgend einen bestimmten Ton mit voraus bestimmter Klangfarbe zu erzeugen, unmittelbar in der Brust ansetzen, d. h. den Luftstrom frei aus der Lunge herausströmen lassen müssen, während der andere, um ein und dieselbe Wirkung hervorzubringen, den Ton — wie man sagt — unmittelbar unter dem Kehlkopfe anzusetzen, d. h. den Luftstrom hier bis zu einer gewissen Modification festzuhalten, zu hemmen hat, der Verschiedenheit der Mundstellung dabei gar nicht zu gedenken. Daß wir demungeachtet übrigens und gleichwohl den Ansatz bei Blaseinstrumentisten wie bei Sängern als gleichsam die Quelle, die Ursache der gesammten Klangerscheinung der Töne zu achten haben, weiß von beiderlei ausübenden Künstlern ein Jeder, der auch nur einmal über sein Thun und Lassen ernstlicher nachdachte. Ihre ganze Wesenheit haben dieselben nur daher, und nicht etwa blos, was ihre reine Ansprache und Intonation, sondern auch was ihre gesammte innere und äußere Natur, ihre — wie der Musiker sagt — volle Güte anbetrifft. Damit aber ist auch die enge Beziehung zugleich hinlänglich bewiesen, in welcher bei dem Bläseinstrumentisten und beim Sänger der Ansatz überhaupt zu dem Vortrage steht; denn die Klangeigenschaft der Töne giebt diesem allein den eigentlichen Charakter. Daher haben beide genannte Künstler sich, wenn sie ein Tonstück vortragen wollen, wohl zu hüten vor jedem Umstande, der sie an einem zweckmäßigen Ansatze hindern könnte, indem mit diesem alsdann auch der ganze Vortrag zu einem falschen, verfehlten, unvollkommenen oder unschönen werden müßte. Dergleichen Umstände sind unter andern: falsche, unvortheilhafte Haltung des Instruments, zweckwidrige, unfreie Stellung des Körpers, starke Wallung des Bluts, trockener Mund, und beim Sänger insbesondere eine zu große Trockenheit der innern Kopf- und Halsorgane überhaupt, Verschleimungen rc. rc. Eine

Eigenschaft, worin der Ansatz aller Bläser und Sänger sich gleich bleibt und bleiben muß, ist — Sicherheit und Festigkeit. Ein Hornist oder Trompeter z. B., der nicht fest und sicher sein Instrument an den Mund setzt, wird niemals einen wohlklingenden und in seinem Klange entschiedenen, charakteristisch festen Ton erzeugen. Eben so verhält es sich bei dem Flötisten, Hoboisten und jedem andern Blaseinstrumentisten und Sänger. Deshalb fordern wir von Beiden auch gesunde und in der Gegend der Lippen und Zungenspitze alle Zähne, weil durch diese allein Festigkeit im Ansatze möglich und der Zunge ein Gegenstand geboten wird, an welchem sie ihre wesentlich zum Tone beitragenden Bewegungen fest und bestimmt abzugränzen vermag.

§. 43.

Fortsetzung.

c) Einfluß der Bogenführung auf den Vortrag.

Glücklicher, denn bei Betracht des Ansatzes ist die Vortragslehre wieder hinsichtlich der Bogenführung als derjenigen Bedingung, worauf bei den Streichinstrumentisten insbesondere und nicht sowohl die praktische Fertigkeit für sich, als vielmehr die Schönheit des Vortrags überhaupt, wozu jene nur ein Mittel bildet, beruht, in sofern sich nämlich in dieser Beziehung eine ziemlich bestimmte und specielle Anweisung wieder ertheilen läßt, wie, auf welche Art und Weise, der Vortrag geschehen muß, um einen beabsichtigten Ausdruck in Wahrheit zu bewirken.

In aller Musik von Streichinstrumenten ist, praktisch angeschaut, der Bogenstrich und somit die Bogenführung gleichsam die eigentliche Seele des Spiels, weil das hauptsächlichste und wirksamste Mittel, den Tönen Ausdruck und bedeutungsvollen Klang zu verleihen, den Geist des gesammten Tonstücks gleichsam zu verkörpern; denn nicht blos daß die Güte und eigentliche Klangschönheit des Tones an sich zum größten Theile davon abhängt, sondern der ganze Vortrag eines Tonstücks auch erhält dadurch hauptsächlich erst sein wahres, beseeltes und beseelendes, Leben. Große Fertigkeit müssen die Finger der linken Hand besitzen und der Schwierigkeiten, welche sie in der Applicatur zu besiegen haben, sind häufig gar viele und mancherlei; doch an und für sich betrachtet ist das

Alles doch im Grunde weiter Nichts oder wenig mehr als gleichförmiger Mechanismus. Drücken die Finger die Saiten am gehörigen Orte und zur rechten Zeit fest auf das Griffbrett nieder, so haben sie ihr Geschäft vollkommen vollbracht, und was davon abhängt für den guten, ausdrucksvollen Vortrag ist weniger eigentlich ihr als das Werk der verschiedenen Saitenschwingungen, die sie bewirken, das Werk der Applicatur als solcher; aber wie die rechte Hand dagegen den Bogen regiert, wo und wie sie ihn erfaßt, wo und wie sie ihn auf die Saiten setzt, ihn führt ꝛc., darauf kommt Alles an, ob die dadurch hervorgebrachten Töne wirklich jene allgemein verständliche, wortlose und nichts desto weniger sehr beredte, ätherische Sprache einer tief empfindenden Seele, der Gesang der Grazien, oder ein Nichts sagendes, blos ein herz- und sinnloses Geräusch, ein dem Ohre wohlgefälliges oder unangenehmes Geklinge, seyn sollen. Was der Anschlag bei den Tasteninstrumenten, das Athmen und Hauchen bei den Blaseinstrumenten und dem Gesange, das ist der Bogenstrich und die Bogenführung bei den Geigen groß und klein; alle, auch die feinsten Nuancen im Spiele, jede Modification des Tones, und somit der ganze Vortrag, in physischer und psychischer, wie technischer und eigentlich artistischer Hinsicht, hängt vorzugsweise davon ab.

Indessen warum mich dabei länger aufhalten, was für keinen Verständigen auch nur ein Wort des Beweises bedarf, und wovon wir ja gleich Eingangs auch vollkommen, hinlänglich überzeugt waren? — Gehe ich lieber sofort zur Beantwortung der hier wichtigeren und wesentlicheren, weil der Aufgabe einer Vortragslehre näher liegenden, Frage über: wie der Bogenstrich beim Spiel eines Geigeninstruments beschaffen seyn muß, um im Vortrage irgend eines Tonstücks den und welchen beabsichtigten Ausdruck hervorzubringen? —

Schon die praktische Schule lehrt in dieser Beziehung zunächst, daß die Bogenführung beim Spiel aller Geigeninstrumente immer mit einer gewissen Festigkeit, d. h. mit solch' starker (stoßender) Berührung der Saiten geschehen muß, daß diese wirklich dadurch und zwar in ihrer Gesammtheit in eine gleichmäßige Schwingung versetzt werden, da nur eine solche Gleichmäßigkeit einen reinen musikalischen Ton zu erzeugen im Stande ist. Zu schwach die Saiten angestrichen entsteht kein eigentlicher Ton, sondern nur ein so zu

sagen knarrender, kratzender Klang. Dann — lehrt jene Schule weiter — muß der Bogenstrich stets gerade auf- und gerade abwärts geschehen, so daß die Haare des Bogens nicht zu nah, jedoch auch nicht zu weit entfernt von dem Stege die Saiten berühren. Allein auch diese erste und allgemeinste Regel für die Führung des Bogens unterliegt bereits, in Beziehung auf den Vortrag insbesondere, einigen sehr wichtigen Modificationen. Den akustischen Grund der Erscheinung hier auseinander zu setzen, würde zu weit und von unserm Hauptgegenstande zu sehr ab führen: genug jedem Geigenspieler, und wäre er auch noch bloßer Anfänger, ist bekannt, daß, je näher wir mit dem Bogen dem Stege beim Spiele rücken, desto kräftiger auch der Druck oder vielmehr der Stoß desselben seyn muß und in Folge dieses desto kräftiger, schärfer und bestimmter auch der Klang des Tones sich gestaltet, und daß, je mehr das Umgekehrte in der Bogenführung selbst der Fall ist, desto mehr und nicht allein die Kraft derselben abzunehmen hat, sondern auch der Ton an Schärfe, Bestimmtheit und durchgreifender Massenhaftigkeit verliert. Der Schluß von da auf die Art und Weise der Bogenführung beim Vortrage überhaupt ergiebt sich von selbst. Bedürfen wir scharfe, durchdringende, markirte, große oder massige Töne, so werden wir mit vermehrter Kraft des Drucks auch je nach dem Maaße des Bedürfnisses dem Stege immer näher zu rücken suchen mit dem Bogen, und bedürfen wir weiche, zarte, milde, klare, sanftere Töne, so thun wir in gleichem Verhältnisse das Gegentheil. Dort ist gewissermaßen das irdische, das materielle Leben repräsentirt im Geigenspiel, hier das himmlische, das wirklich ätherische.

Darnach, nach dieser allgemeinen Regel, theilt die praktische Schule des Geigenspiels die Bogenführung ein in eine stoßende, ziehende und schleifende oder in einen gestoßenen, gezogenen und geschleiften Bogenstrich, und auch die Beziehungen dieser drei besondern Hauptarten derselben zu dem Vortrage als solchem liegen schon in dem Begriffe des Wortes ihrer Bezeichnung. Der gestoßene Bogenstrich ist der Vortrag des staccato und geschieht nicht mit der ganzen Länge des Bogens, sondern nur mit einem kleinen Theile desselben, der die Saite mit einem gewissen Grade von Geschwindigkeit kurz anstoßend berührt; das staccato aber trägt in der Regel den Charakter der Naivität, des Scherzes und des jugend-

lichen Lebens an sich, weshalb dann alle Tonfiguren und Tongruppen dieses Charakters meist auch nur mit sogenannt kleinem, kurzem Bogen gespielt werden. Der gezogene Bogenstrich ist der Vortrag des Cantabile, und kann schleifen und stoßen zugleich; das Cantabile aber hat stets den Ausdruck der Rührung, einer tief innigen Gemüthlichkeit, und jede Stelle, jede Note dieses Charakters fordert daher auch meist nur eine solch' gezogene Führung des Bogens. Der geschleifte Bogenstrich, welcher jedesmal mehrere Töne in einem Zuge effektuirt, ist das lebendige Bild der Woge und Welle und des Rhythmus höchster Schönheit, die Grazie der Unschuld und des jugendlichen Spiels findet dabei ihre Offenbarung: eine Bemerkung, welche die Dynamik zugleich weiter noch führt in der Eintheilung der verschiedenen Bogenstriche, denn die bloße praktische Schule. Der Ausdruck des Mächtigen, Erhabenen, Starken, — ob geschleift, gezogen oder gestoßen, ist einerlei, immer groß und kräftig fordert er die Führung des Bogens, während das Naive, Kecke, Scherzende, Spielende, Gemüthliche denselben haften läßt meist blos nur mit kurzem Raume auf den Saiten, ohne ebenfalls dabei Rücksicht zu nehmen auf jene scholastische Eintheilung des — streng genommen — bloßen Mechanismus der Bogenführung. Daher auch die Ausdrücke in der Musik: einen großen oder kleinen Bogen haben. Der kleine hat stets das Zierliche, Bilderreiche, Liebliche und Gemüthliche zum Gegenstande, während der große unser ganzes Innere durchbeben macht mit seiner erhabenen Sprache.

§. 44.

Fortsetzung.

Von großer Wichtigkeit indessen ist hier auch jene Eintheilung der mechanischen Bogenführung von Seiten der praktischen Schule noch in einen sogenannten Hinauf- und in einen Herunterstrich. Unwillkührlich nämlich geschieht der Herunterstrich stets mit einer größeren Kraft und Schnelligkeit denn der Hinaufstrich, und hat deshalb auch die praktische Schule schon zum Gesetz erhoben, daß alle sogenannt guten Taktnoten, wenn nicht das Entgegengesetzte ausdrücklich vom Componisten vorgeschrieben worden ist, mit dem Herunterstrich, und dagegen alle sogenannt schlechten Taktnoten mit

dem Hinaufstrich gespielt werden sollen, weil jene die accentvolleren, diese die accentleichteren Noten oder Töne sind, so muß die Lehre des Vortrags darin ebenfalls noch weiter gehen, und fordern, daß alle Noten oder Töne, auf welchen irgend aus welchem Grunde ein besonderer Nachdruck beruht, sey dies nun ein blos taktischer, rhythmischer oder ästhetischer, emphatischer, nur mit dem Herunterstrich vorgetragen und darnach die Strichweisen der vorangehenden und nachfolgenden Noten mit Ueberlegung eingerichtet werden. Man erkennt die Wichtigkeit des Studiums eines Tonstücks in dieser Hinsicht, ehe man es vorträgt. Die rhythmisch accentschwerste Note eines Taktes ist allemal die erste desselben, aber emphatisch, ästhetisch kann dieselbe dessenungeachtet weniger Werth haben denn die zweite, dritte 2c., — der kluge, denkende Spieler wird bei solchem Vorkommen die natürliche Schwere des Herunterstrichs zu ersetzen suchen durch eine gleichsam erzwungene im Hinaufstrich, und mit diesem, wenn der Componist geradezu das Entgegengesetzte vorschrieb oder eine freie Wahl in dieser Beziehung durch die Toncombination unmöglich machte, gleichwohl die erste, so wie mit dem Herunterstrich dann die zweite Taktnote spielen. Gegenüber von dieser natürlichen größeren Schwere und Kraft des Herunterstrichs hat aus gleichem Grunde der Spieler beim Hinaufstrich das Maaß des Bogens mehr in der Gewalt, was die sonst merkwürdige Erscheinung erklärt, daß fast alle Arten von Staccato's sich im Hinaufstrich weit leichter ausführen lassen, als im Herunterstrich. Das giebt der Vortragslehre ein Recht, auf jenen wieder einen besonderen Werth zu legen für den Fall des Ausdrucks des Naiven, Scherzhaften und Gemüthlichen, weil solcher meist in kleineren Tonfiguren ruht, die immer so zu sagen correkter und eitler mit dem Hinaufstrich als mit dem Herunterstrich effektuirt werden, weil der sogenannte kleine Bogen, den sie erfordern, in jenem leichter zu bemessen ist als in diesem, der nur zu gern in einen großen, langen, gezogenen Bogen übergeht.

Dieser außerordentliche und wesentliche Einfluß, den es auf den Ausdruck und überhaupt Vortrag hat, ob wir beim Spiel der Geigeninstrumente den einzelnen Ton oder ganze Tongruppen, wie man sagt, herunter- oder hinaufstreichen, — dieser wesentliche Einfluß ist es auch, welcher die Critik eine solch' hohe Wichtigkeit der gleichartigen Streichweise der Saiteninstrumentisten bei

9

Orchestermusiken beilegen läßt. Streicht nämlich in einer solchen Musik der eine Geiger hinauf, während der andere herunter, der eine Cellist auswärts, während der andere einwärts ꝛc., — kurz ist keine Egalität in der Streichweise, so kann niemals auch eine Uebereinstimmung, Gleichheit und Egalität in dem Ausdrucke obwalten, und der Vortrag muß glücklichsten Falls ein blos halb vollendeter seyn und werden, denn im Strich ruht der Accent, ein verschiedener Strich also muß auch einen verschiedenen Accent erzeugen, auf der Gleichmäßigkeit, Bestimmtheit und Genauigkeit des Accents aber beruht — wie wir weiter unten erfahren werden — die Klarheit, Verständlichkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks, und in einer Orchestermusik sind (seltene Fälle ausgenommen) die Geigeninstrumente stets die eigentlichen Wortführer, die Vorredner, und somit diejenigen Organe, durch welche der Vortrag und dessen Ausdruck vornehmlichst, vorzugsweise repräsentirt und vertreten werden.

§. 45.

Fortsetzung.

d) Einfluß des Anschlags auf den Vortrag.

Oben §. 43. bereits bemerkte ich, daß, was bei den Geigeninstrumenten insbesondere die Bogenführung, bei den Tasten- oder überhaupt sogenannten krustischen Instrumenten insbesondere der Anschlag sey. Wie nämlich dort, bei den Geigeninstrumenten, lediglich durch den Bogenstrich, so erhält auch hier, bei den Tasten- und überhaupt sogenannten krustischen Instrumenten der Ton ausschließlich durch den Anschlag erst sein eigentliches Leben, seine ganze physische und psychische Bedeutung, seinen Werth als Stoff künstlerisch musikalischen Ausdrucks. Allerdings wird Letzteres von mehreren Seiten her bestritten, indem man sagt, den Ton an und für sich habe der Spieler bei Tasten- und überhaupt krustischen Instrumenten gar nicht oder doch nicht dergestalt in seiner Gewalt, daß er die Klangerscheinung desselben in irgend Etwas wesentlich zu modificiren vermöge, wie der Ton eines solchen Instruments einmal von Haus aus, durch Bau und Construktion der einzelnen Theile des organischen Körpers, beschaffen, so bleibe er, und auf welche Weise der Spieler die Taste berühre, der einzige Wechsel von Licht und Schatten, den er in der Beziehung hervorzubringen im Stande sey,

bestehe lediglich in der größeren oder geringeren Stärke des Klanges, die sich aber als natürliche Folge von dem mehr oder weniger starken Anschlage der Tasten gleichsam von selbst ergebe. Indessen wo dieser und welcher ähnliche Vorwurf wirklich zutrifft und als kein ungerechter, unbegründeter erscheint, ist blos bei der Orgel; bei jedem andern Tasten- und überhaupt krustischen Instrumente muß die Erfahrung und eine aufmerksamere Beobachtung das Gegentheil bezeugen. Wahr freilich ist, daß, was die Biegsamkeit des Tonklanges, die charakteristische Nuancirung desselben anbelangt, die schnell verhallenden krustischen Instrumente jedem sonstigen musikalischen Organe weit nachstehen, und dieser wesentliche Mangel steigert sich von der in solcher Weise noch am dienstbarsten und biegsamsten erscheinenden Harfe, Laute, Zither, Guitarre und Mandoline an bis durch Trommel, Pauke, Clavier, Fortepiano ꝛc. hinauf zur Orgel, wo jede dahinzielende Freiheit des Willens auf Seiten des Spielers aufhört, und der Ton wegen des streng gemessenen Mechanismus und der ausschließlich mechanischen Natur der tonerregenden Werkzeuge das eine wie das andere Mal und stets in gleicher Weise erscheint, mag die Taste berührt und angeschlagen werden auf welche beliebige Weise. Jedoch — bleibe ich zuvörderst allein bei den Clavierinstrumenten stehen — wer unter den aufmerksameren und umsichtigeren Kennern wäre, der nicht schon die Beobachtung gemacht hätte, daß, jener seiner ephemeren bis gleichsam zur Stereotypie unbiegsam scheinenden Klangnatur ungeachtet, ein und demselben Instrumente der eine Spieler einen ungleich schöneren Ton abzugewinnen verstand denn der andere? — Und welche andere Ursache hätte diese verschiedene Wirkung haben können, denn blos die Verschiedenheit des Anschlags? — In der Klangfarbe, dem eigentlich physischen Charakter des Tons, läßt sich allerdings durch diesen, den verschiedenen Anschlag, Nichts ändern, solche und solcher muß bleiben wie er ist, da die Erzeugung des Tones wie der ihn erregende Stoff stets ein und dieselben bleiben; allein auch nicht blos auf das äußere Maaß der Klangstärke etwa bezieht sich die Verschiedenheit der Wirkung und kann sich solche beziehen, sondern es dehnt sich dieselbe auch aus so zu sagen auf den klingenden Reflex des Tones, auf jenen ästhetischen Charakter desselben, an welchen wir allein denken, wenn wir von einem mehr oder minder schönen Claviertone reden, und dessen äußere Eigen-

thümlichkeit einzig besteht in einer mehr oder minderen Sangbarkeit, Weichheit und Rundung des Klanges. Auf diese Eigenschaft des Tons eines Clavierinstruments vermag jedenfalls der Anschlag einen wesentlichen und zum mindesten eben so großen Einfluß auszuüben als das Reißen der Saite bei Harfeninstrumenten auf den Ton dieser: ein Lehrsatz, der, zugegeben oder begründet, nun aber von selbst auch den Beweis schon in sich trägt, daß bei Tasten- oder überhaupt krustischen Instrumenten insbesondere dem Anschlage für sich eben sowohl ein namhafter und specieller Antheil an der Gestaltung des ganzen Vortrags zugestanden werden muß, denn bei Geigeninstrumenten insbesondere dem Bogenstriche oder bei Blaseinstrumenten dem Ansatze, denn auf der Schönheit des Tons an und für sich beruht, als auf seiner allerersten Grundlage, die Schönheit des Vortrags eben so gewiß und unter allen Umständen, wie auf der Schönheit und Güte des dazu verwendeten Stoffs die Vollkommenheit jedes menschlichen Produkts.

Ich sagte so eben, die Schönheit eines Claviertones (als eines solchen) bestehe vornehmlich darin, daß er als ein so sangreicher wie nur immer möglich, runder und weicher erscheine: nach Seiten der äußern oder gewissermaßen formalen Schönheit scheint auch der Begriff des Wortes damit in so weit schon erschöpft, als sich nach dieser Seite hin jenem Tone noch weitere besondere Eigenthümlichkeiten mittelst des Anschlags zutheilen lassen; in sofern jedoch durch jede Musik, also auch durch eine Claviermusik, bestimmte Empfindungen ausgedrückt werden sollen und diese Empfindungen sehr verschieden seyn können, muß zu jener blos formalen Schönheit sich auch noch die innere oder charakteristische Wesenheit gesellen, d. h. neben seiner Deutlichkeit, Helle, Geschmeidigkeit, Fülle und Annehmlichkeit muß der Clavierton, um wirklich und vollkommen schön heißen zu können, auch charakteristisch wahr seyn. Wie läßt sich das mittelst des Anschlags erreichen? — Daß wir es lediglich mittelst dieses müssen erreichen können, geht nicht allein aus der besondern Beziehung hervor, in welcher der Anschlag zu der gesammten Kunst des Clavierspiels steht, sondern wird auch sofort zur Nothwendigkeit, so bald wir zu der Ueberzeugung gelangt sind, daß die Bestimmung des ästhetischen Charakters eines Claviertons Sache des Anschlags beim Vortrage einer Claviermusik ist.

§. 46.

Fortsetzung.

Ohne Zweifel erhält derjenige Clavierspieler immer den besten, schönsten Ton, der in Wahrheit mehr spielt als schlägt, und leugne ich nicht, daß aus diesem Grunde mir der Ausdruck „Anschlag", der ohnstreitig noch aus der ältesten Orgel-, also Vor-Clavier-Zeit zu uns herüberragt und dann auf das Clavierspiel übertragen wurde, für dieses wenig zu passen scheint *). Es schlage Jemand in der That die Tasten mit den Fingern, immer wird der Ton grell, scharf, klirrend, kurz nicht so schön, als er möglich ist, erscheinen; dagegen spiele man mehr mit den Fingern auf den Tasten, ziehe gleichsam aus denselben den Ton heraus, und unfehlbar ist auch die Klangwirkung eine entgegengesetzte. Das mehr oder minder verstärkte äußere Maaß des Klanges, das man vielleicht bedarf, ändert in der Sache Nichts, und es lassen sich, was dieses Maaß betrifft, auf die angedeutete spielende und ziehende Weise des Anschlags eben so starke Töne hervorbringen als auf die wirklich schlagende, deren scheinbar größere Kraft nur in einem grellen Timbre besteht, welcher bei gar heftigem Schlage sogar in ein Klirren der Saite übergehen kann. Aus dem Grunde bestimmt die gute praktische Schule auch, daß man beim Spiel der Clavierinstrumente die Hände nicht zu hoch, die Finger stets im mittleren Gelenk gebogen und kein Glied des Armes oder der Hand steif halten soll, denn thut man dies, so ist von selbst schon ein eigentliches Schlagen der Tasten weniger möglich. Daneben aber muß der Spieler, um den Ton gleichsam aus den Tasten herauszuziehen, in den Fingerspitzen auch ein gewisses Zartgefühl besitzen, das — möchte ich sagen — den Ton im Voraus schon in sich empfindet und daher stets sicher die nöthige Kraft des Niederdrucks bemißt. Der Orgelspieler entbehrt in der Regel ein solches Gefühl; warum? — weil es sich beim Clavierspieler im Verlaufe längerer Uebung dadurch bildet, daß in seinem Instrumente die Tonvibrationen sich über alle Theile desselben, also auch über die Taste verbreiten, was bei der Orgel, wo einzig die Luftsäule, die Pfeife tönt, nicht der Fall ist. Es ist ein Irrthum,

*) Die Franzosen haben dafür den weit schicklicheren Ausdruck Touchement.

wenn man glaubt, blos die Saite des Clavierinstruments klinge oder erzeuge den Ton: der gesammte Corpus des Instruments nimmt Theil daran, und der geübte Spieler fühlt deutlich die Vibration, die selbst in der äußeren Taste noch wirkt. Daher sind Orgelspieler höchst selten auch gute Clavierspieler, weil sie den dazu nöthigen zarten, spielenden Anschlag nicht besitzen, indem sie, auf der Orgel, die Tasten in der That mehr schlagen als spielend behandeln müssen. Der Orgelspieler darf seine Spielkraft in die Hand legen und legt sie auch aus natürlichen Gründen meist dahin, da bei ihm diese Kraft eine ausschließlich physische ist; beim Clavierspieler aber muß dieselbe stets nur in den Fingern liegen, und zugleich auch eine so zu sagen emphatische seyn.

Die charakteristische Schönheit des Tons betreffend, so bietet solche, ist auf angegebene Weise, durch einen mehr spielenden und ziehenden als wirklich schlagenden Anschlag, die vorzugsweise formale Schönheit desselben gewonnen, fast gar keine Schwierigkeit mehr dar, indem es alsdann zu dem Ende nur auf eine richtige Articulation und Accentuation der Töne noch ankommt, von der indessen nicht weiter hier die Rede seyn kann, indem ich das, was diesen Theil, dieses specielle Mittel eines schönen Vortrags anbelangt, da dasselbe bei allen Arten dieses auf gleiche Weise sich in seiner Anwendung gestaltet, weiter unten einer besonderen Betrachtung zu unterwerfen habe.

Vergesse ich übrigens nicht, daß es, um eben dieser charakteristischen Schönheit oder Wahrheit seines Tons willen, auch wohl vorkommen kann, daß der Clavierspieler absichtlich von dem mehr spielenden und ziehenden Anschlage in einen wirklich schlagenden übergehen muß und überzugehen hat, indem es nämlich auch Ausdrucksweisen und Ausdrucksgegenstände in der Musik giebt, welchen der grelle, harte, starre Ton, den ein solch wirklich schlagender Anschlag der Tasten in der Regel erzeugt, ungleich mehr entspricht denn jener weiche, zarte, runde, volle und gesangreiche, der unausbleiblich mittelst eines mehr spielenden und ziehenden Anschlags und feines Fingermechanismus bewirkt wird. So wäre es z. B. eben so zweckwidrig, als wollte der Redner eine ernste, heftige Drohung mit zärtlich bittendem Tone aussprechen, wenn der Clavierspieler in furiosen Stellen, beim Ausdrucke des Trotzes, Zorns oder bei sonst einem ähnlichen in seiner spielenden, zarten, weichen Anschlagsweise

beharrte und nicht in jene schlagende, stoßende überginge, die durch sich selbst den starren, feurigen Ton bewirkt, welcher Darstellungen der Art allein das richtige und ausdrucksvolle Colorit verleiht.

Um schließlich und wenn auch nur andeutungsweise ein Mittel zugleich anzugeben, durch welches sich der Clavierspieler einen solch' mehr spielenden und ziehenden Anschlag und damit einen möglichst und wirklich guten Ton anzueignen vermag, so möchte ich rathen, häufig Tonstücke langsameren Tempo's und mit vorzugsweise Noten längeren Zeitwerths mit nur mäßiger Fingerkraft-Entwicklung zu spielen. Aus eigener vieljähriger Erfahrung weiß ich, daß man dadurch sich an einen Anschlag gewöhnt, der selbst im höchsten Grade der Tonstärke nicht so hart sich gestaltet, daß ein greller, starrer Ton dadurch zum Vorschein käme.

§. 47.

Aeußere oder körperliche Haltung beim Vortrage eines Tonstücks.

Als ein zweites besonderes, höchst wesentliches und Haupt-Erforderniß zum guten Vortrage in der Musik bezeichnete ich oben §. 37 die zweckmäßige äußere Haltung oder den Anstand des Körpers dabei, und unzweifelhaft auch kömmt, soll die Wirkung eine vollständige seyn, hierauf nicht viel weniger an, denn auf die eigentliche musikalische Leistung selbst, da diese stets eine körperliche zugleich ist und somit sofort abnehmen muß in ihrem Werthe, sobald das Körperliche in ihr sich nicht völlig ausgleicht bis zu einem gewissen Grade von Uebereinstimmung mit dem Geistigen. Wir Menschen nämlich haben, als zunächst sinnliche Geschöpfe, niemals genug mit der Befriedigung blos eines Sinnes, sondern ist diese gewährt, so drängt sich augenblicklich auch ein zweiter und dritter Sinn unabweislich hinzu, der verlangt, wenn nicht gleichen, so doch wenigstens einigen Antheil an dem Genusse nehmen zu können. Es hat das seinen Grund in dem Organismus unsers Körpers, der von den fünf sinnlichen Canälen zu seinem geistigen Ich und Seyn nicht blos einen, sondern stets alle offen erhält zum Empfange. Sehen wir ein schönes Bild, einen Stoff oder sonst einen Gegenstand, welcher vorzugsweise das Auge afficirt, unwillkührlich auch gesellt sich sogleich die tastende Hand hinzu, um nicht minder zu empfinden die Wohlthat des Eindrucks; und so verhält es sich den

gesammten Kreis unsers Wahrnehmungsvermögens hindurch, wo höchst selten nur die eine Richtung sich abschließt ganz und gar von der andern, am wenigsten in der Musik. Kaum daß der reiner begeisterte und geübtere Kenner für sich sich begnügt mit dem bloßen Anhören und nicht auch schauen und sehen will zugleich den, der da die Musik hervorbringt oder das, wodurch sie bewirkt wird: die Menge erhebt sich im Concertsaale wie im Salon, drängt sich hervor zu dem Spielenden oder Singenden, ihr Auge fest heftend auf ihn, um, wenn auch unbewußt vielleicht, sich die Auffassung dadurch gewissermaßen zu erleichtern, die ihr auch klarer und deutlicher zudem dünkt, wenn das in der Wahrnehmung sicherere Auge sich dabei zugleich gesellt zu dem weniger geübten Ohre. Doch wie alsdann, wenn der äußere Anstand des Vortragenden kein solcher ist, daß mit Wohlgefallen das Auge länger auf ihm ruhen mag? — Es wende sich dies hinweg und mit ihm wird ein Gleiches unzweifelhaft auch jedesmal thun ein größer Theil derjenigen gespannten Aufmerksamkeit, die allein die Möglichkeit eines vollen, durchaus wirkenden Eindrucks gewährt. Es liegt das in der Natur der Sache und beruht auf einem Wechsel-Verhältnisse der Sinne unter einander, das überall sich gleich bleibt, wo das innere Leben des Menschen in irgend eine Beziehung tritt zu dem äußern. Ein alter Knittelvers, ein Kernspruch war es, aber ein wahrer Spruch, den mein guter seeliger Vater mir öfter vorsagte, wenn ich als Knabe Violine oder welches andre Instrument unter seiner Leitung spielte und ihm nicht den gehörigen Anstand dabei zu beobachten schien: „Wenn man das Herz und Ohr will laben, muß das Auge auch was haben", — lautete der Reim, und ich habe später mehr denn ein Mal Gelegenheit gehabt, mich von der Richtigkeit und Trefflichkeit seines Inhaltes zu überzeugen. Bleibt doch auch — wie ich bei andrer Gelegenheit schon einmal mich ausdrückte — aller Superiorität des Geistes ungeachtet der Körper stets ein großes und volles Halbtheil des menschlichen Ganzen, und nur kurzsichtiges Frömmeln kann darin eine lästige Fessel des freien, seeligen Gedankens erblicken. Was wir Menschen im Leben thun, gehöre es an dem Bereiche der Kunst oder welchem andern, die Idee davon schlummert allerdings tief unsichtbar in unserm Geiste, aber das Mittel zwischen dieser Idee und der That ist stets unser Leib, und ist die That selbst nun eine solche, die wiederum blos als das Mittel gelten kann zwischen uns

und der Wirkung auf Andre (wie dies bei jeder künstlerischen Leistung, namentlich aber dem musikalischen Vortrage immer der Fall ist und nicht anders seyn kann), so muß diese Wirkung natürlich auch stets als eine um so größere, tiefere und totalere sich gestalten, je mehr der thätige Leib (für Andre) sichtbarlich dabei belebt ist von der ihm inschlummernden seelischen (geistigen) Idee. Die Anwendung dieser allgemeinen Regel auf unsern gegenwärtigen speciellen Fall liegt nahe genug. Ist der äußere Anstand des vortragenden Künstlers kein solcher, daß Beides, seine äußerliche, körperliche Erscheinung wie das, was er in specie als Musiker leistet, gewissermaßen ein und dieselbe Idee, ein und derselbe geistige Hauch zu durchleben und zu umgeben scheint, so kann die Wirkung des ganzen Vortrags auch in den seltensten Fällen nur zu einer vollen und ganzen sich gestalten, und das Princip, die Regel solcher Uebereinstimmung gilt von der Gesammtheit jener seiner Erscheinung, wie von der Totalität seiner künstlerischen Leistung an bis hinab zur Specialität sowohl des ausdrucksvollen Spiels seiner einzelnen körperlichen Gebehrden als der einzelnen sinnvollen Stellen des Tonstücks, das überhaupt er eben vorträgt.

Derselben Ansicht waren übrigens auch schon längst alle Verständigen unter den Lehrern der musikalischen Kunst, und unter vielen dahin gehörigen Andeutungen führe ich aus älterer Zeit nur die eine des „Kritischen Musikus an der Spree" an, die (pag. 244.) wörtlich folgendermaßen lautet: „Es besteht darin (in dem Gebehrdenspiel eines vortragenden Musikers) kein geringer Vortheil. Der Sinn des Gesichts macht einen großen Eindruck in uns. Können uns also die Töne eines Musici gefallen, über dessen Gebehrden und Krümmungen des Leibes wir entweder lachen oder Ekel haben? Man muß durch die ganze Haltung und Bewegung des Körpers zeigen, daß man dasjenige, was man spielet oder singet, fühle und gedenke. Es ist eine Sprache, die an die Augen gerichtet ist; die Worte und Töne aber sind für die Ohren. Sollte es aber wohl überhaupt ungereimt seyn, bei der Musik diese beiden Sprachen zu vereinigen? Man lasse das, was zu Viel ist, das Lächerliche, das Ungereimte weg, so wird man sich ihrer gar wohl bedienen können. . . . . . Es müssen aber nicht völlig ausgebildete Gebehrden oder Gestus, sondern gleichsam nur Andeutungen davon seyn" rc.

§. 48.

Fortsetzung.

Die letzteren Worte, welche ich ausdrücklich auch deshalb aus dem Zusammenhange noch heraushob, führen nun unmittelbar zur speciellen Anstandslehre beim Vortrage selbst. Im Voraus bemerke ich, daß ich den dramatischen oder scenischen Sänger insbesondere, über dessen Gebehrdenspiel, als an einen besondern Charakter zugleich geknüpft, auch in den §§. 33 und 34. bereits das Nähere gesagt wurde, ganz dabei außer Acht lasse. Für jeden andern Ausübenden in der Musik, sey er nun Künstler von Beruf oder bloßer Dilettant und sey er Sänger oder Instrumentalist, gilt dann in dieser Beziehung wohl zunächst die allgemeine Regel, daß er bei dem Vortrage in seiner ganzen äußern Haltung ein völlig freies, ungezwungenes Wesen bewahren muß. Jede Kunstleistung, auch die idealste, verliert in ihrer Wirkung, wenn sie irgend wie und wo die Gränzen des Natürlichen zu weit überschreitet. Die Schönheit der Form, sagt ein altes und ewig wahres ästhetisches Gesetz, besteht nicht in einem Auflösen oder Vernichten des Natürlichen, sondern nur in einem Veredeln desselben; und gilt dies Gesetz überall, wo die eigentliche Kunst wirkt, so muß es am meisten da der Fall seyn, wo die Leistung eine wirklich äußere, formale ist, also auch in Betreff der äußeren körperlichen Haltung des Musikers bei seinem Vortrage, da derselbe sich in solchem Augenblick gewissermaßen selbst auch als ein Kunstwerk oder als das künstlerische Mittel zur Anschauung ausstellt. Das Natürliche in dieser Haltung aber besteht einzig in einer freien Ungezwungenheit, und schön oder vielmehr verschönert wird sie in solcher Natürlichkeit erscheinen, wenn sie mit dieser freien Ungezwungenheit zugleich eine gewisse edle, anständige Form in den Bewegungen der einzelnen Theile paart. Demnach darf, wer ein Tonstück vorträgt, in der äußern Haltung und den Bewegungen seines Körpers dabei vor allen Dingen niemals etwas Aengstliches oder Anstrengendes verrathen, sondern muß frei und ungezwungen, mit einer gewissen scheinbaren Ruhe und Leichtigkeit dieselben gestalten und vollbringen, und hat er diese Ruhe erreicht, so kommt es nur noch darauf an, daß er in seinen Stellungen, Gebehrden rc. auch einen edlen Anstand

beobachtet. Das schönste Musikstück, die ergreifendste Stelle — läßt der Spieler oder Sänger dabei merken, daß er mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, daß die Ausführung ihm sauer, schwer wird, und ohne bedeutende körperliche Anstrengung ihm nicht gelingen könnte, so wird ihre Wirkung immer nur und zum Höchsten eine halbe seyn, denn in dem theilnehmenden Zuhörer entsteht durch solche Wahrnehmung zugleich eine Besorgniß, ein Bekümmertseyn, das die Aufmerksamkeit theilt oder stört und so immer höchstens zur Hälfte nur die Stimmung zuläßt oder erregt, welche zur ganzen Empfänglichkeit für den eigentlichen musikalischen Ausdruck nöthig ist. Die vielfachste Erfahrung steht mir bei dieser Behauptung zur Seite. Ein an sich minder schönes und wirkungsvolles Tonstück kann, mit Ruhe und Leichtigkeit vorgetragen, oft eine weit vortheilhaftere Wirkung hervorbringen, dem Zuhörer ungleich höheres Vergnügen bereiten, denn ein an sich schöneres, bei welchem der Spieler oder Sänger aber so zu sagen sichtlich arbeitet und arbeiten muß. Daher wähle man und namentlich zum öffentlichen Vortrage auch keine zu schweren Werke, sondern nur solche, denen man selbst bei beeilterem Tempo noch hinsichtlich der technischen Fertigkeit vollkommen gewachsen ist. Unter den Zuhörern sind die wenigsten die, welche das Maaß der eigentlichen Schwierigkeit zu berechnen verstehen, und wie oft trifft es sich nicht, daß gerade das, was dem Zuhörer im Allgemeinen schwer und schwierig dünkt, so scheint, dieses nicht oder doch weit leichter ist, als Jenem es dünkt. Um bloße Schwierigkeiten und damit das besondere Maaß seiner Fertigkeit zu offenbaren, wird daher meistens der Virtuos seine Rechnung verfehlen, und zeigt sich also nach dieser Seite kein Nutzen von seiner Arbeit, so ist es nach der andern doch wohl weit ehrenvoller und vortheilhafter noch, ein minder schweres Tonstück wirklich schön, mit ganzem Ausdrucke und mit ganzer Wirkung, wozu stets jene Ruhe, Leichtigkeit, Ungezwungenheit und edle Freiheit in der äußeren Haltung gehört, vorzutragen denn ein schwereres, aber wegen der sichtlichen Anstrengung, minder schön, nur mit halber Wirkung.

Den Adel des Anstandes dann anbelangend, den weiter der Vortragende in der äußeren Haltung und in den Bewegungen, Gebehrden rc. seines Körpers zu beobachten hat, so — meine ich — ergiebt sich derselbe aus jenem freien, ungezwungenen Wesen, aus jener Natürlichkeit, Ruhe und Leichtigkeit, welche wir zunächst als

allgemeine Regel davon forderten, von selbst. Wenn eines jeden andern lebenden Geschöpfes rein irdische Bestimmung schon dadurch angedeutet ward von der Natur, daß sein Auge sich vorzugsweise richtet zur Erde, so scheint Gott des Menschen himmlischen Beruf auch schon dadurch uns ahnen zu lassen, daß er ihn aufrecht schuf mit klarem Blick in die erhabene Unendlichkeit: solcher natürlichsten Richtung folgend werden wir daher auch in und unter allen Umständen wohl den natürlichsten Adel bewahren. Gerade aufrecht stehe oder sitze stets der Künstler bei seinem Vortrage, nirgends Etwas in seiner Haltung oder Bewegung, was dem natürlichen Baue seiner Gliederung widerspricht, und er wird stets auch mit Anstand, mit einem gewissen äußeren Adel erscheinen, welcher unwillkührlich anspricht und dadurch das Wohlgefallen an seinem Spiele oder Gesange eben so unwillkührlich auch vermehrt. Gebückte, krumme oder rücklings gelehnte Haltung des Oberleibs, gespreizte Beine, auswärts oder gar zu sehr einwärts gedrehte Ellenbogen, gehobene, verschrobene Achseln, gestreckter Hals und welche dergleichen andere Haltungen oder Bewegungen mehr sind Verzerrungen der natürlichen Linien des menschlichen Körpers und daher unschön, unedel. Wer singt oder ein Instrument spielt, stehe oder sitze dabei aufrecht und mit solch' gerader Haltung des Oberleibs, daß das Auge eben so bequem nach Oben als nach Unten seinen Blick zu richten vermag; strecke sitzend die Füße eben so wenig gerade vor sich hin als daß er sie unter den Stuhl zurück stellt oder gar über einander kreuzt, und lasse stehend den ganzen Körper fest auf dem linken Fuße ruhen, während der rechte sich so weit und leicht zur Seite biegt, daß es scheint, als sey er stets zum Ausschreiten bereit; halte die Arme und Hände, wie es das eben zu behandelnde Instrument erfordert, doch ohne Zwang, ohne den Schein einer Verschrobenheit, und — mit Wohlgefallen auch wird das Auge des Zuhörers auf seiner äußeren Erscheinung haften und dadurch das Ohr zu vermehrter Aufmerksamkeit reizen, wird, ohne ein sichtliches Streben darnach, auch sein äußerer Anstand immer jenen gewissen sittlichen Adel oder jene graziöse Schöne in der menschlichen Erscheinung behaupten, die sofort entflieht, wenn sie absichtlich erstrebt, gesucht werden soll.

§. 49.

Fortsetzung.

So viel im Allgemeinen über den Antheil, den die gesammte äußere Erscheinung eines ausübenden Musikers, seine körperliche Haltung und sein Gebehrdenspiel, in so weit an seinem Vortrage nimmt und zu nehmen hat, als sie von Einfluß auf die Wirkung desselben zu seyn vermag; und insbesondere ihn nun endlich auch angeschaut, meine ich, hat sich derselbe, dieser Antheil, wenn nicht lediglich oder ausschließlich, so doch vorzugsweise und hauptsächlich blos auf das Auge und die mit diesem zunächst in Verbindung stehenden übrigen Gesichtstheile zu beschränken, — d. h. ausgenommen bei dem scenischen Sänger oder überhaupt dramatischen Künstler.

Wir forderten an einem andern Orte von Jedem, der ein Tonstück vorträgt, daß er das, was er damit ausdrücken will, selbst fühlt und in seinem Innersten tief empfindet, weil nur alsdann sich Wahrheit von dem Ausdrucke und mit dieser Wahrheit Bestimmtheit und Kraft der Wirkung hoffen läßt *). Seines Innersten lebendigster Spiegel ist aber zu jeder Zeit des Menschen sinnlicher Leib. Es folgt daraus, daß, will der Mensch auf irgend eine Weise seine Gefühle und Gedanken dem Zweiten, Dritten rc. mittheilen, dies um desto wahrer und vollständiger geschehen wird, je lebendiger und deutlicher wahrnehmbar das, was in ihm, in seinem Innersten vorgeht, auch auf seinem äußerlichen Leibe sich abspiegelt. Betreffend die Nothwendigkeit also, daß der musikalische Künstler für die tief innigste und reinste Empfindung dessen, was er in seinem Vortrage ausdrücken und gleichsam dem Hörer mittheilen will, auch äußerlich, in seinen Gebehrden rc., Zeichen ablege, liegt durchaus kein Zweifel mehr vor; die Zuversichtlichkeit der Wirkung schon fordert dies, wie vielmehr die Fülle und Kraft derselben! — Allein nicht das Gebehrdenspiel ist es, was ihm zunächst und wesentlich zum Mittel des Ausdrucks dient; er ist Musiker und nicht Mime; und so darf sein körperlicher Ausdruck des Empfundenen auch niemals den musikalischen überflügeln wollen, sondern muß gewissermaßen erscheinen blos als

*) Man sehe im ersten Capitel die §§. 18. ff.

ein unwillkührlicher, vervollständigender Begleiter von diesem, als ein unmittelbarer Commentar, der, was dunkel erscheint in der wortlosen Sprache des Tons, gewissermaßen auf eine unbewußte Weise erhellet und verdeutlicht. Am unmittelbarsten aber spiegelt sich die Seele des Menschen, dieser wenn nicht einzige so doch vorherrschende Quell der Vorwürfe musikalischer Darstellung, im Antlitze ab, und so folgt — glaube ich — mit einer völlig logischen Bestimmtheit und Unmaßgeblichkeit denn auch, daß der leibliche Ausdruck, womit ein Spieler oder Sänger seinen Vortrag auf solch' erläuternde und erhellende Weise zu begleiten und zu umgeben hat, sich lediglich beschränken muß auf die Beweglichkeit dieses nächsten und unmittelbarsten Zeigers an dem Uhrwerke des Herzens, — das leichte mimische Spiel seines Auges oder überhaupt Antlitzes. Hier möge er Freude hegen und Trauer haben, mag er Haß und Liebe ausdrücken, flehen, drohen, schmeicheln, und, was er spielt oder singt, wird unmaßgeblich tausendfach mehr gelten als umschreibende Worte; aber weiter auch schweige in ruhiger, edelster Haltung sein Leib, damit er nicht ausgleite aus den ausschließlich musikalischen Gränzen, die sein Vortrag sich gewählt, und werde, was er nicht seyn wollte und nicht seyn soll, ein Mime, der in diesem Augenblicke nur wirken würde den Gegensatz von dem, was er zu wirken vor hatte. Hier im Antlitze zeige sich allenfalls auf der sonst wenig beredten Wange die sittliche Schaam, das Glühen des Zornes, das Erbleichen der Furcht; male in der Bewegung des Kinns sich sinnliches Wohlbehagen, und in derjenigen der Nase sich Mißfallen, Ironie, Spott, Hohn und Verachtung, in den zusammengezogenen Augenbraunen sich Trauer und Verdruß, oder in den emporgehobenen Verwunderung und Freude; hier möge die Lippe allenfalls holdselig lächeln vom kindlichen Frohsinn bis zum leichtfertigen Muthwillen, möge emporschwellend zeigen Verachtung, Groll oder welche andre ähnliche Leidenschaft, möge beben die stumme Rührung, und möge zucken den innersten Schmerz; hier mögen an der Wölbung der Stirn allenfalls auf- und niederziehen die Gewölke, die das Licht der Seele verdunkeln, oder möge sich klar entfalten die Reinheit der Seele und des Gedankens; und hier möge im Glanz des Auges endlich, dieser offensten Lichtpforte der innern Lebensgeister, Heiterkeit oder getrübt die Trauer und die Ahnung sich ausprägen, möge Mäßigung und Sanftmuth, Mitleid und Wohlwollen, Liebe und

Haß sich abspiegeln, möge die Sehnsucht den Blick aufheben zum Unendlichen, oder der Unwille, die Schaam und Muthlosigkeit ihn niedersenken, möge der Zorn und die Leidenschaft ihn brennen und Zweifel, Angst oder was dem ähnlich ihn rollen machen, ꝛc. ꝛc. — doch ein Weiteres wäre fast Mehr schon denn ein unschönes Zuviel; und auch alles dies nur geschehe blos leicht und mit dem Schein unwillführlicher Andeutung. „Wenn der Spieler das Maul krümmet — sagt Mattheson in seinem „vollkommenen Capellmeister“ — die Stirne auf und niederziehet, und sein Antlitz verstellt, daß man die Kinder damit erschrecken könnte, so“ ꝛc. — der Leser folgere den Schluß selbst. Das taktische Nicken, Wiegen, Vor- und Rücklingswerfen des Hauptes, das verschrobene Heben der Achseln und Ellenbogen, Ausheben der Hände, Drehen und Wenden des Oberleibs und welche dergleichen Gebehrden und Bewegungen mehr, womit manche Künstler ihre Vorträge begleiten; das verdrießliche Gesicht bei jeder schweren Stelle und freundliche Verziehen des Mundes beim Gelingen derselben ꝛc. ꝛc. — das Alles vermag den Eindruck des Vortrags nicht zu erhöhen oder zu verstärken, sondern bewirkt nur zu häufig gerade das Gegentheil, indem es Vorstellungen in dem Hörer erweckt, die dem Ausdrucke der vorgetragenen Musik widersprechen. Nur was unwillführlich und unmittelbar die im Innersten tief lebendige Empfindung in ihrem nächsten äußeren Spiegel hervorruft, dem widerstehe der Vortragende nicht, sondern befördere es sogar; weil es die Kräfte verstärkt, mit denen er zu seinem Ziel strebt. Und nur glaube man auch nicht, als könnte die lebendige Empfindung ohne einen solchen leiblichen, sichtbaren Ausdruck seyn. Das Auge, dem ich hier vornehmlich und fast ausschließlich einen Antheil an dem Vortrage zugestehe, — es schweigt nie, und ist stets ein klarer, unzweideutiger Zeuge des Innern, der sich nicht verstummen und bestechen, oder zu falscher Aussage zwingen läßt. Keine Regung keimt in unsrer Seele so leise und so still verborgen auf, daß sie sich nicht unmittelbar und sofort wieder abspiegelte in jenen schimmernden Krystallen, und tief bewegt von innerer Regung soll ja in jedem Augenblicke der seyn, der da ein Tonstück vorträgt. Das Auge gehört der Seele näher an — sagte schon Büffon in seiner Naturgeschichte — als irgend ein andres Werkzeug; es scheint sie zu berühren, und an allen ihren Bewegungen Theil zu nehmen; es drückt ihre lebhaftesten Leidenschaften und die ungestümsten

Regungen sowohl, als die gelindesten Bewegungen und zärtlichsten Empfindungen aus; es zeiget sie in völliger Stärke und so rein, wie sie entstehen; es pflanzet sie durch schnelle Bewegungen fort, die Feuer, Wirksamkeit und das Bild der Seele, von der sie herkommen, in eine andre Seele bringen. Das Licht des Gedankens und die Hitze der Empfindung werden zugleich vom Auge empfangen und zurückgeworfen: es ist der Sinn des Geistes und die Sprache des Verstandes.

§. 50.

Fortsetzung.

Ist demnach aber nicht allein dem körperlichen Ausdrucke überhaupt ein namhafter Antheil an dem musikalischen Vortrage und dessen Wirkung zuzugestehen, sondern muß sich, den scenischen Sänger ausgenommen, solcher Ausdruck und Antheil vornehmlich auf das, unmittelbar und unwillkührlich von der bewegten Seele eingegebene und veranlaßte, leichte mimische Spiel des Auges und Antlitzes beschränken, so folgt für den äußeren, körperlichen Anstand beim Vortrage eines Tonstücks ferner und endlich wieder daraus, daß, geschieht der Vortrag öffentlich oder überhaupt vor Zuhörern, der Vortragende stets eine solche Stellung und Haltung seines Körpers zu bewahren und einzunehmen hat, die *einmal* dem Hörer die ununterbrochene Beobachtung seines Antlitzes möglich macht und die dann *zweitens* auch die Bewegungen seines Antlitzes jedem andern ordnenden Einflusse entzieht.

Den ersten Punkt betreffend, glaube ich, einer weiteren Ausführung desselben mich für überhoben halten zu dürfen; doch bemerke ich in Beziehung auf den Gesangsvortrag insbesondere, daß es dem zu Folge nicht gut ist, wenn der Sänger das Notenblatt zu hoch hält, weil er dadurch jedesmal den größten Theil seines Gesichts dem Auge des Hörers entziehen würde, und daß ein Solcher dem zu Folge seinen Part immer so viel als möglich auswendig gelernt haben sollte, da, hält er das Notenblatt tief, im andern Falle sein Auge meist niedergesenkt und so im freien Aufblick gehindert seyn müßte. Ueberhaupt sollte aus diesem Grunde des Anstands und der freien Wirkung des mimischen Spiels in Auge und Antlitz Jeder, der öffentlich spielt oder singt, sein Tonstück oder wenigstens seinen

Part des vorzutragenden Tonstücks vorher auswendig gelernt haben; eine Forderung übrigens, welche begreiflich allein an den Solospieler und Solosänger, und nicht auch an den Orchesterspieler oder Chorsänger gestellt werden kann.

Betreff des zweiten Punkts sind allerdings die Blasinstrumentisten insbesondere selten in dem Falle, die Bewegungen ihres Mienenspiels frei von jedem andern Einflusse halten und blos dem Ausdrucke der innersten Seelenempfindung überlassen zu können, indem die Theile des Gesichts, durch welche sie die Intonation ihres Instruments bewirken, häufig dergestalt dabei geformt und gestaltet werden müssen, daß die Muskelkraft, mit welcher dieses geschieht, ihre Wirkung auch über alle übrigen, scheinbar nicht dabei thätigen Gesichtstheile ausdehnt und ausdehnen muß, da der Organismus des menschlichen Körperbaues keine solche Trennung der einzelnen Theile dieses in ihrer Thätigkeit zuläßt, daß nicht unmittelbar wenigstens die nächst liegenden auch davon berührt und in Bewegung gesetzt würden. Indessen, meine ich, könnten viele der Verzerrungen, wodurch die Blaseinstrumentisten häufig ihr ganzes Mienenspiel dergestalt entstellen, daß ein seelischer Ausdruck demselben völlig unmöglich werden muß, doch auch von ihnen vermieden, und wenn nicht ganz vermieden, so doch bedeutend gemindert werden. Ich kenne Flötisten, bei denen sich, so bald sie das Instrument an den Mund setzen, mit den Lippen auch alle übrigen Theile des Gesichts in eine solch' unnatürliche Breite ziehen, daß selbst die Augen davon, von den gehobenen Wangen rc., eng zusammengedrückt werden. Daß eine solche — so zu sagen — Gesichterschneiderei blos auf Angewöhnung und übler Sitte beruht, die hätte verhütet werden können und zu jeder Zeit noch wieder abgelegt werden kann, beweist der Umstand, daß Andere eben so schön und noch schöner Flöte blasen, ohne daß ein andrer Theil denn kaum die Lippen und die verborgene Zunge sich dabei bewegen. Einen Fagottisten kenne ich, der, bläst er tiefe Töne, stets eine gebückte, und, bläst er hohe Töne, eine gestreckte Haltung seines Körpers annimmt, wodurch, wechseln die hohen und tiefen Töne schnell mit einander, ein gar komisches Hin- und Herstoßen des Unterleibes entsteht und entstehen muß. Ich machte denselben einstmals darauf und auf das nicht blos Lächerliche, sondern sogar Unanständige dieser Bewegungen aufmerksam, und auf meine Bitte, zu versuchen, ob sich nicht bei stets

ruhiger und gleicher Haltung des Körpers dieselben verschiedenen Töne hervorbringen ließen, mußte er selbst dieselben, jene Bewegungen, für eine üble Angewohnheit ausgeben. Auch Sänger giebt es, die bei hohen Tönen nicht allein den Hals vorwärts strecken, sondern auch die Stirn tief herunterziehen und dadurch die Augen eng zusammendrücken, so wie sie bei tiefen das Kinn einziehen oder den Hals zusammenpressen. Das sind lauter bloße Gewohnheiten, welche dem Anstand eben so sehr widersprechen als sie das schöne und wirksame Mittel des zugleich mimischen Ausdrucks zum erhöheten Eindruck des Vortrags vereiteln, und auf deren Verhütung oder Ablegung daher die Schule und eigene Bildung nicht genug Aufmerksamkeit verwenden kann. Sollte wirklich sich der Fall ereignen, daß ein Sänger oder Blasinstrumentalist den einen oder andern Ton oder die eine oder andere Stelle nicht ohne solche oder dergleichen Verzerrungen des Gesichts oder welches andern Körpertheils, die zugleich den Schein jener oben bereits als nachtheilig bezeichneten Arbeit bei dem Vortrage an sich tragen, nicht herauszubringen oder auszuführen vermöchte, so gestalte er lieber die Stelle nach dem Maaße seiner individuellen Fertigkeitskräfte minder schwierig, und ich bin überzeugt, der Hörer wird um der größeren Annehmlichkeit des Genusses willen ihm das Hyperartistische lieber erlassen als diesen durch das Lächerliche solcher Gebehrdungen gestört wissen wollen.

Ich schließe diesen Theil meiner Lehre mit den hier bedeutungsvollen Worten Seidels: „Empfindungen stammelt nur die Rede; eine schwatzende Empfindung ist unerträglich; der Seele, der Empfindungen und Gefühle innigster Ausdruck ist lediglich der Ton und die Gebehrde; wo die Rede bedeutungslos verklingt, da beginnt das eigentliche Gebiet des Tones und der Gebehrde"; und setze hinzu: ist sonach der Ton und Gebehrde der innigste Ausdruck der Empfindung, und die Empfindung vor Allem Gegenstand musikalischer Darstellung, so sey zu ganzer, voller Wirkung Ton und Gebehrde auch stets in unserm Vortrage, so viel als thunlich und bis zu schönster Harmonie, thätig vereint.

§. 51.

Deutlichkeit des Vortrags.

Das dritte höchst wesentliche und besondere Erforderniß zum guten Vortrage war uns oben §. 37 die Deutlichkeit des

Spiels und Gesanges. — Wann nennen wir eine Sache oder einen Gegenstand *deutlich*? — wenn wir uns des Mannigfaltigen, das ihr oder sein Begriff in und unter sich befaßt, bis zu einem gewissen, die hinreichende Verständlichkeit verbürgenden Grade der Erkenntniß bewußt sind. Demnach besteht die Deutlichkeit des Vortrags darin, *nicht allein daß wir jeden einzeln darin enthaltenen Ton dergestalt vernehmen, daß wir ihn bestimmt von jedem anderen damit verbundenen zu unterscheiden vermögen, sondern auch darin daß dadurch der Inhalt des vorzutragenden Tonstücks dergestalt zu unserm Bewußtseyn gelangt, daß wir denselben sowohl in seinem Ganzen als in seinen einzelnen besonderen Beziehungen anzuschauen und zu erkennen im Stande sind.* Wie im Denken, Reden und Schreiben zerfällt also auch hier, in der Musik und namentlich im musikalischen Vortrage, die Deutlichkeit in eine *extensive* und eine *intensive*. Jene, die extensive Deutlichkeit, bezieht sich ausschließlich auf die *Executirung oder sinnliche Wahrnehmbarmachung* der einzelnen in dem vorzutragenden Tonstücke enthaltenen Töne, und beruht somit vorzugsweise auf der *mechanischen Ausführung* derselben; diese, die intensive Deutlichkeit, aber bezieht sich *zugleich* auch auf den *Ausdruck* oder auf die sinnlich wahrnehmbare *Darstellung der in dem vorzutragenden Tonstücke enthaltenen Ideen, Vorstellungen und Gefühle*, und vorausgehen muß ihr daher nothwendig ein deutliches Denken über diese Gegenstände von Seiten des Spielers oder Sängers.

Was die erstere, die extensive Deutlichkeit, von dem Vortrage insbesondere fordert oder demselben vielmehr zur Pflicht und Bedingung macht, bedarf kaum einer weiteren Auseinandersetzung. Um ihretwillen, die eine besondere Schönheit und ein unerläßliches Erforderniß zum guten Vortrage ist, muß *jeder anzugebende oder vorgeschriebene Ton*, sey er an sich auch noch so zeitkurz oder scheinbar harmonisch und melodisch unwesentlich, *bestimmt und klar, deutlich vernehmbar* angegeben, darf selbst in der kleinsten, geringfügigsten Figur kein Ton so zu sagen verschluckt oder überhüpft, sondern muß all' und jeder Ton voll und in gehöriger Klangsonderung, rund, wie die Perle, die an Perle sich reiht, dem Ohre entgegengeführt werden. Dazu ist nun jedoch, außer dem ge-

hörigen Maaße früherhin schon betrachteter praktischer Fertigkeit und guter Methode, insbesondere auch noch erforderlich: eine richtige und nach dem ganzen Umfange des Wortbegriffs hin präcise Intonation, die aus solchem Grunde denn hier eine insbesondere in Erwägung zu ziehende Bedingung der extensiven Deutlichkeit des schönen Vortrags abgiebt.

Eben so ward über das, was der intensiven Deutlichkeit des Vortrags vorauszugehen hat, die Erkenntniß, das Wissen und Verstehen 2c. der in dem vorzutragenden Tonstücke enthaltenen ästhetischen Ideen, Gefühle, Vorstellungen 2c., bereits im vorangehenden ersten Capitel, bei Gelegenheit der Betrachtung der allgemeinen Erfordernisse zu einem guten Vortrage, und andern Orts das Nöthige beigebracht, und es kommt daher hier ebenfalls nur noch darauf an, zu untersuchen die Art und Weise, wie sich die intensive Deutlichkeit verhält zu den äußeren Formen der vorzutragenden Töne selbst. In dieser Beziehung deutete ich vorhin schon an, daß, um auch eine solche intensive Deutlichkeit im Vortrage zu erzielen, neben seiner extensiven Deutlichkeit jeder Ton zugleich diejenige innere und äußere Kraft des Klanges erhalten müsse, die entspricht dem Ausdrucke, der durch ihn oder überhaupt seinen Vortrag eben erzielt werden soll. Diese, die intensive Deutlichkeit bedingende, innere und äußere Tonkraft ist aber nichts Anderes, als das, was wir kurzweg den Accent und die Articulation der Töne zu nennen pflegen, und bei der unendlichen Maaßverschiedenheit, in welcher dieselben sich zu gestalten vermögen, werden beide diese weiteren Grundbedingungen einer vollen künstlerischen Deutlichkeit im Vortrage also ebenfalls auch den Gegenstand einer besonderen Betrachtung abzugeben haben.

§. 52.

Fortsetzung.

a) Intonation.

Was ist Intonation? — Die mancherleien speciellen Begriffe, welche die musikalische Terminologie an das Wort zu knüpfen gewohnt geworden ist, können bei Beantwortung der Frage hier nicht wohl in Betracht kommen, sondern in Beziehung auf den Vortrag haben wir dasselbe lediglich in seiner allgemeinsten Bedeutung zu erfassen, wo wir darunter verstehen überhaupt das Angeben

der Töne, das Hörbarmachen derselben mittelst des dazu eben erforderlichen Organs. Bei solcher allgemeinsten Auffassung des Begriffs scheint nun freilich die Intonation zwar Etwas zu seyn, das sich hinsichtlich des Vortrags ganz von selbst versteht, eine Bedingung, die in ihrer Absolutität jeder weiteren und speciellen Untersuchung überhoben ist, da ohne ein Hörbarmachen der Töne sich schlechterdings kein Vortrag, keine Musik denken läßt; allein in sofern dieses Hörbarmachen der Töne nur bei den wenigsten musikalischen Organen zugleich auch ein absolutes Erscheinen (Erklingen) derselben in sich verbindet, sondern eben sowohl ein falsches als ein richtiges bei gleicher Absicht seyn kann und die Intonation demnach überhaupt zu einer relativen wird, — in sofern muß dieselbe gleichwohl auch als eine specielle Bedingung der Schönheit des Vortrags gelten und in Betracht kommen. Denken wir z. B. an den Sänger. Seine Absicht ist stets, den in der Note vorgeschriebenen oder sonst überhaupt zu seinem Vortrage eben erforderlichen Ton hervor, zu Gehör zu bringen; indessen wie häufig geschieht es, daß er diese seine Absicht gleichwohl verfehlt und einen ganz andern als den verlangten Ton hörbar macht? — Dasselbe ist der Fall bei den Geigen- und Blase-, überhaupt bei denjenigen Instrumenten, bei welchen die Intonation mehr Sache des Spielers als des organischen Baues des Instruments ist. So kann bei den meisten Schlag- und Tasteninstrumenten z. B. nicht eigentlich von einer Intonation in unserm relativen Sinne die Rede seyn, da, schlägt der Spieler die richtige Taste an, auch immer der richtige Ton, bei sonst richtiger Construction und Fehlerlosigkeit des Instruments, nothwendig erscheinen muß. Annähernd, obschon nicht mit gleicher absoluter Bestimmtheit, verhält es sich bei den Blaseinstrumenten mit Tonlöchern. Bei den übrigen Blaseinstrumenten dagegen, bei den Geigen und besonders bei den Sängern ist die richtige Intonation allein Sache der Geschicklichkeit des Vortragenden und in sofern auch ein besonderes Erforderniß der Kunst des Vortrags überhaupt, das nach alle Dem feststellt und dem Spieler oder Sänger zur unerläßlichen Pflicht macht, nicht allein niemals einen andern als den eben vorgeschriebenen oder überhaupt erforderlichen, sondern diesen eben beabsichtigten Ton nun auch in seiner höchst möglichsten Reinheit, mit der absolutesten Bestimmtheit hinsichtlich seines Höhen-

(Schwingungs-) Maaßes und vollkommensten Deutlichkeit im Klange hervor- oder zu Gehör zu bringen.

Die Intonation an und für sich nämlich kann nicht blos eine absolut, sondern auch eine blos relativ falsche seyn. Absolut falsch ist sie, wenn der Sänger oder Spieler einen ganz andern Ton aus unserm Tonsysteme zu Gehör bringt, als er zu Gehör bringen wollte oder als überhaupt in dem Augenblicke zu Gehör gebracht werden sollte; und relativ falsch ist sie, wenn sich diese Unrichtigkeit der Tonangabe noch keineswegs bis zu einem andern Tone unseres Tonsystems, sondern blos so weit erstreckt, als der beabsichtigte oder überhaupt verlangte Ton nicht in seiner völligsten Reinheit dadurch zu Gehör kommt. Deshalb sprechen wir in der Musik auch nicht blos von einer richtigen und unrichtigen (falschen), sondern auch von einer reinen und unreinen Intonation, und wie ich schon bemerkte, ist blos von dieser relativen Intonation hier die Rede, welcher, so bald wir den Begriff vollkommener Reinheit damit verbinden, die Detonation, als Bezeichnung unreiner Intonation, entgegensteht.

Ohne völlig reine Intonation, d. h. nach Seiten seines Klanges wie nach Seiten seiner Höhe und Tiefe bestimmteste Angabe des erforderlichen Tones, läßt sich gar keine eigentliche und zumal wirkungsvolle Musik denken, und so tritt die Nothwendigkeit ihrer zur Schönheit des Vortrags von selbst in die Augen. Um mich eines Vergleichs zu bedienen, ist diese Reinheit der Intonation in der Musik so ziemlich dasselbe, was die Reinheit der Aussprache in der Rede. Wer, wenn er redet, nicht jeden Buchstab in seinem richtigen Laute ausspricht, kann niemals auf eine volle und allgemeine Verständlichkeit rechnen; und wird ein Redner nicht verstanden, so wird sein Vortrag auch niemals die volle beabsichtigte Wirkung hervorbringen. In der Musik kommt aber noch hinzu, daß hier meistens mehrere Töne zugleich erscheinen, und tritt nun auch nur einer davon nicht in der vollkommensten Bestimmtheit seines Klanges und mit dem auf das Bestimmteste abgemessenen Maaße seiner Höhe oder Tiefe hervor, so entsteht nicht allein eine Unklarheit und Unverständlichkeit der Harmonien, sondern wirkt diese an und für sich auch unangenehm auf unser Gefühl und unser Gehör, und die Folge davon ist Mißfallen an dem ganzen Vortrage.

§. 53.

Fortsetzung.

Doch ist demnach die vollkommenste Reinheit in der Tonangabe, welche wir bei dem Sänger insbesondere, hat er Fertigkeit darin erlangt, auch wohl das Treffen zu nennen pflegen, unerläßliche, ja absolut nothwendige Bedingung eines wahrhaft schönen und wirkungsvollen Vortrags, so drängt sich der Vortragslehre insbesondere auch die Frage unabweislich auf, wodurch eine solche Reinheit in der Tonangabe, eine solch' reine und von der Schönheit des Vortrags nothwendig bedingte richtige Intonation erreicht oder vielmehr bewirkt werden kann? — Bedenken wir, daß es vorzugsweise allerdings zwar der Spieler oder Sänger ist, der bei dem Vortrage eines Tonstücks thätig erscheint und wirkt, daß demungeachtet aber auf die eigentliche Tongestaltung, die Art und Weise wie der Ton zum Leben kommt und klingt, auch das Organ, durch welches Jener zu diesem Behufe wirkt, einen wesentlich bildenden Einfluß ausübt und auszuüben vermag, so müssen die Mittel, durch welche eine reine Intonation im Vortrage erreicht werden kann und welche sonach, zur Beantwortung gestellter Frage, hier namhaft gemacht werden sollen, uns sofort im Allgemeinen zunächst von zweifacher Art erscheinen, nämlich sowohl als objektive wie als subjektive, und entweder als objektive oder subjektive für sich, oder auch als beide zugleich, indem nämlich einmal sowohl das Organ für sich, auf welches sich die Objektivität jener Mittel bezieht, als das andere Mal auch der Spieler oder Sänger für sich, auf welchen sich die Subjektivität genannter Mittel bezieht; und indem endlich auch Beide zugleich, Organ und Sänger oder Spieler, auf die Reinheit des Tones und überhaupt die gesammte Klanggestaltung desselben einzuwirken vermögen. Von dem Organe, durch welches der Vortrag geschieht, hängt die Reinheit der Intonation in sofern ab, als dasselbe vor allen Dingen fähig seyn muß, einen reinen Ton erzeugen zu lassen, und von dem Sänger oder Spieler in soferne, als derselbe mit dieser Fähigkeit der Erzeugung eines reinen Tones zugleich auch diejenige Fähigkeit noch zu verbinden hat, über die Reinheit eines Tones negi-

scheiden zu können. Ist das Organ ein Instrument, einerlei welcher Gattung, so ist es fähig einer reinen Tonerzeugung sofort, so bald es rein gestimmt ist, welche Stimmung (je nach Art des Instruments) nun zugleich auch das in sich schließt, was wir speciell in der Musik die Ansprache und die Einstimmung (Intonation in specie) zu nennen pflegen, und welche daher, da die Reinheit eines Tones nicht blos eine mathematische, sondern auch eine dynamische seyn kann, auch nicht etwa blos auf der reinen Einstimmung der einzelnen tonerzeugenden Theile des Instruments, sondern auf dem gesammten Baue desselben in so weit beruht, als dieser Bau unmittelbar zu der Tonerzeugung in Beziehung steht. Ist das Organ die menschliche Stimme oder vielmehr derjenige Organismus seines Körpers, durch welche der Mensch seine Gesangstöne hervorbringt, so ist derselbe ebenfalls sofort fähig, einen reinen Ton hervorzubringen, so bald er die dazu gehörige und nöthige Construction besitzt, die man gleichermaßen auch wohl die Stimmung und Einstimmung nennen könnte, die hier nun aber, wegen des unmittelbaren Einflusses der Psyche auf den physischen Leib und umgekehrt, zugleich die Stimmung des Gemüths in sich begreift, die, bei der Subjektivität ihrer Vermittelung einer reinen Intonation, indessen mehr zu denjenigen Eigenschaften gehört, welche den Sänger oder Spieler an sich fähig machen, einen reinen Ton hervorzubringen, und in deren Reihe überhaupt natürlich oben an steht der richtige Bau der bei irgend einer Art von Tonerzeugung thätigen Körpertheile, so wie die Entscheidung endlich von Seiten des Spielers oder Sängers, ob der Ton, den er hervorbringt, ein wirklich und sowohl mathematisch als dynamisch reiner ist, deren Fähigkeit fast mehr noch denn die organische Stimmung hier eine ordnende Wichtigkeit hat, — so wie diese Entscheidung beruht lediglich auf einem (wie wir uns auszudrücken pflegen) ausgebildeten musikalischen Gehöre.

§. 54.

Fortsetzung.

aa) Die Stimmung.

Als objektives Mittel zur Bewirkung einer reinen und richtigen Intonation bezeichnete ich so eben zunächst die Reinheit der

Stimmung desjenigen Organs, durch welches der Vortrag geschieht, und deutete zugleich an, daß sich diese Reinheit der Stimmung auch nicht etwa blos beziehe auf diejenigen einzelnen Theile des Organs, welche unmittelbar den Ton erregen oder erzeugen, sondern auf den ganzen Bau desselben und dessen gesammte Construction, in sofern und in soweit nämlich auch von hier aus ein Einfluß auf die Reinheit des Tones geübt werden kann und wirklich geübt wird; denn rein heißt die Intonation keineswegs schon und blos dann, wenn der Ton in dem gehörigen Schwingungsmaaße seiner Lufttheile oder überhaupt des klingenden Körpers ausgeübt wird, sondern zu dieser ausschließlich mathematischen Reinheit gehört auch noch die dynamische, welche fordert, daß die regulären Schwingungen eines Tones, sey dieser ein gesungener oder gespielter, nicht durch andere unreguläre gestört werden, was bei Saiteninstrumenten z. B. geschieht, wenn die Saiten nicht eben oder gleich fest an allen Stellen sind, bei Blaseinstrumenten, wenn die Luftsäule durch äußere Unregelmäßigkeiten im Instrumentenkörper in ihren Schwingungen gehindert wird, bei Gesangstönen, wenn die Stimmorgane an einer Unregelmäßigkeit leiden ꝛc. Es kann Jemand irgend einen Ton genau in dem Maaße seiner Höhe angeben, und dennoch vermag derselbe in sofern noch unrein zu seyn, als sein Klang nicht von allen fremdartigen und störenden Beimischungen frei ist, als er bei der genauesten mathematischen Abmessung doch noch rauh, heiser oder wie anders dergleichen, nicht hell, gleichmäßig genug klingt.

Daher wolle denn ein Jeder also, der ein Tonstück gut vorzutragen gedenkt, zunächst und vor allen Dingen dafür sorgen, daß das Organ, das Instrument, durch welches dieser sein Vortrag zu geschehen hat, vollkommen rein gestimmt ist, und dieses auch nicht etwa blos in Beziehung auf die Quantität, die mathematische Höhe und Tiefe des Tones, sondern auch in Beziehung auf die Qualität desselben, auf die Art und Weise, den Charakter seiner Klangerscheinung. Hat ein Geiger z. B. sein Instrument mit falschen Saiten bezogen, so daß die eine etwa verhältnißmäßig gar stark, die andere gar schwach, oder daß die eine gut, die andere ungleichmäßig, schlecht gedreht ist, so wird es ihm immerhin zwar möglich seyn, die Grundstimmung der Saiten mathematisch rein zu einander zu gestalten, allein spielt er und kommt in höhere Applicaturen, so wird und muß bald dieser, bald jener Ton unrein oder

so zu sagen gegenüber von den andern Tönen falsch gefärbt erklingen, und trotz aller Anstrengung wird und kann er niemals eine völlig reine Intonation erreichen. Dasselbe ist analog der Fall bei den Lauten- und bei den Clavierinstrumenten, und auch die Anwendung des einen Beispiels auf die Blasinstrumente, zu welchen ich hier zugleich die Orgel rechne, fällt nicht schwer. Ist ein solches Instrument z. B. verstaubt, zu trocken oder was dergleichen, so mag es immerhin wohl möglich seyn, den Ton in seiner gehörigen Höhe darauf anzugeben, indessen auch klangrein wird er niemals hervortreten. Fühlt der Sänger, daß seine Organe auf irgend eine Weise krankhaft, ja so zu sagen nur nicht gut disponirt sind, so unterlasse er den Gesang, denn rein, vollkommen rein nach Höhe und Klang werden seine Töne niemals werden und dann auch seine Vorträge niemals schön. Sollte es nöthig seyn, den Satz noch weiter auszuführen? — Ich zweifle. Nur wo die Stimmung zugleich das auch in sich begreift, was wir Ansprache und Einstimmung technisch nennen, noch ein Paar Worte über sie.

Nicht genug nämlich ist, daß wir auf unseren Instrumenten jeden Ton rein anzugeben vermögen, sondern es muß dies auch mit einer gewissen Leichtigkeit geschehen können, weil sonst die praktische Fertigkeit im Vortrage dadurch gehemmt werden könnte. Auf Tasten- und Lauten-Instrumenten unterliegt diese Leichtigkeit keiner Schwierigkeit, so bald nur die sogenannte Mechanik derselben in gehöriger Ordnung sich befindet und der Spieler den nöthigen Grad von Fingerfertigkeit besitzt; indessen auf Geigen- und Blas-Instrumenten hängt diese Leichtigkeit der reinen Intonation wiederum von mancherleien Nebenumständen ab, die abermals die Stimmung und die Construction der einzelnen tonerregenden Theile des Instruments wie seines Spielers betreffen. Ist bei den ersteren z. B. der Bogen nicht gehörig behaart, sind die Saiten feucht oder leidet sonst das Instrument im Ganzen oder in seinen einzelnen Theilen an welchem Fehler, so wird der Ton niemals leicht ansprechen und damit auch die reine Intonation bedeutend erschwert werden. Ein ungleich wichtigerer Punkt aber noch ist diese leichte Ansprache bei den Blas-Instrumenten, wo sie durch gar mancherlei Umstände gehindert seyn kann, die alle beseitigt werden müssen, wenn der Bläser auf Schönheit und Wirkung seines Vortrags zählen können will, und die von der

praktischen Schule auch alle sorgfältigst ins Auge gefaßt werden, daher hier keinen Gegenstand weiterer Betrachtung abgeben.

Und eben so ist es in dem Falle, wo mehrere Instrumente zu gleicher Zeit bei einem Vortrage mitzuwirken haben, endlich auch nicht genug, daß ein jedes derselben für sich dergestalt vollkommen rein gestimmt ist, daß es in dem ganzen Bereiche seines Tonumfangs eine richtige, d. h. nach Quantität wie Qualität des Klanges oder der Tonschwingungen reine gute Intonation zuläßt, sondern es müssen dieselben alle zusammen auch gegenseitig und unter einander in dieser vollkommen reinen Stimmung übereintreffen, müssen — wie man sagt — zu und unter einander eingestimmt, gut „accordirt" seyn.

§. 53.

Fortsetzung.

Uebrigens erkannten wir oben die Stimmung auch nicht blos als ein objektives, sondern zugleich auch als ein subjektives Mittel zur Erwirkung einer guten, richtigen und reinen Intonation, und in diesem Sinne ist es die Stimmung des Gemüths, in welcher der Spieler oder Sänger im Augenblicke des Vortrags sich befindet. Gemüth, das freilich oft, aber irrig, mit Seele überhaupt verwechselt zu werden pflegt, ist nämlich dasjenige innere Princip, das den Menschen vorzugsweise in Bewegung setzt, also das Bestrebungs-Vermögen, aus welchem sich eine Menge von Gefühlen, Neigungen und Abneigungen, Affekten und Leidenschaften entwickeln, die daher auch meist allgemeinhin Gemüthsbewegungen genannt werden; und so wie der eben statthabende Zustand, der Charakter oder die Art und Weise dieser Bewegungen auf den Vortrag überhaupt von großem und wesentlichem Einflusse seyn kann, indem davon die mehr oder minder leichte Empfänglichkeit auf Seiten des Vortragenden für die in dem vorzutragenden Tonstücke enthaltenen und auszudrückenden Ideen, Vorstellungen und Gefühle, und hievon, von dieser leichten Empfänglichkeit selbst wieder das Mehr oder Minder der Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks abhängt *),

---

*) Vergl. oben im ersten Capitel die §§. 24 — 27.

eben so können dieselben nun insbesondere auch einen wesentlichen Einfluß üben auf die Reinheit und überhaupt Schönheit der Intonation. Wessen Gemüth mißgestimmt ist, dessen ganzer physischer Organismus auch befindet sich gleichsam in einer Art krankhaften Zustandes, und haben wir von der Reinheit und Klarheit dieses Organismus namentlich die Reinheit der Intonation als abhängig erkannt, so muß bei solchem Wechselverhältnisse von Seele und Leib in ihrer Wirkung auf einander nothwendig auch der Zustand des Gemüths von Einfluß darauf seyn. Weniger allerdings macht dieser Einfluß sich bemerklich bei dem Instrumentalisten als bei dem Sänger, bei dem unmittelbar der Ton an dem Zustande der inneren Organe haftet. Uebelgelaunt denken und fühlen wir nicht klar, aber mit dieser Unklarheit und Unsicherheit mindert sich auch die Deutlichkeit und Schärfe aller unserer Sinne, und ohne solche Schärfe, Klarheit und Deutlichkeit wird Niemand, am wenigsten aber der Sänger, vollkommen reine, schöne Töne zu erzeugen vermögen. Es wäre eine Seltenheit, wenn Jemand die Wahrheit dieser Behauptung nicht an sich selbst schon erfahren hätte, und es bedarf somit auch meiner Seits wohl keiner besonderen Andeutung des Schlusses mehr, den die Vortragslehre insbesondere daraus zu ziehen hat. Freilich weiß ich und recht wohl, daß sich nur in den seltensten Fällen darauf Rücksicht nehmen läßt, ob wir gelaunt und gestimmt zu einem Vortrage sind; allein der Satz, daß sich selbst nicht einmal ein durchaus schöner und reiner Ton bei übler oder entgegenstrebender Stimmung des Gemüths erreichen läßt, bleibt deshalb gleichwohl in seiner Wahrheit bestehen. Am günstigsten befindet sich in dieser Beziehung der Spieler von Tasten- oder überhaupt solchen Instrumenten, bei denen der Ton für sich ein absoluter, d. h. weniger abhängig von der Behandlung des Instruments und seiner tonerregenden Theile durch den Spieler ist; doch von da an steigert sich das entgegengesetzte Verhältniß auch durch das gesammte Reich der Geigen- und Blasinstrumente bis hinauf zu dem Sänger, der — wie gesagt — hier am meisten dem Willen des Augenblicks Preis gegeben erscheint.

§. 56.

Fortsetzung.

bb) Musikalisches Gehör.

Neben entsprechender Stimmung des Gemüths erschien uns als zweites und hauptsächlichstes subjektives Mittel zur Erwirkung einer reinen und klangschönen Intonation — das gebildete musikalische Gehör. Es ist eine zwar natürliche aber immerhin sehr merkwürdige Innigkeit, die zwischen Gehör und Stimme in ihren Beziehungen zu einander herrscht, und diese Innigkeit bleibt bei allen Klangerscheinungen, steigernd sich in dem Maaße, daß das Gehör endlich sich ganz und gar zum Richter über jene Erscheinung aufwirft, und somit Niemand auch in der Musik Fertigkeit in der reinen Intonation erlangen, schöne und reine Töne hervorbringen kann und wird, der nicht ein — wie man sagt — gebildetes musikalisches Ohr hat (außer wiederum auf denjenigen Instrumenten, bei denen der Ton und dessen Klang hinsichtlich seiner Reinheit ein absoluter, ein von jeder äußeren Einwirkung durch den Spieler unabhängiger ist, wie bei allen Tasten- und Lauten-Instrumenten). Es ist dies Verhältniß zwischen Gehör und Ton oder Klang ziemlich dasselbe, welches zwischen Gefühl und dem sichtbaren Gegenstande statt findet. Wie nämlich das Gefühl uns die Gestalt und Dichtigkeit der Körper lehrt und die Irrthümer des Auges verbessert, so lernen wir auch mittelst des Gehörs die Töne, Laute und Klänge, welche wir organisch oder mechanisch hervorbringen, ordnen, unterscheiden und nach Seiten ihrer Höhe und Tiefe, wie nach Seiten ihrer Schönheit beurtheilen und bestimmen. Uebrigens irrt man, wenn man meint, daß dies „musikalische Gehör“ seinen Sitz blos in demjenigen Theile unsers Körpers habe, den wir Ohr heißen. Dieser muschelförmige Knorpel, der sich zu beiden Seiten des Kopfes befindet, ist nur das äußere Organ des Gehörs, das den Schall oder Klang blos empfängt und dann erst durch einen engen, krummen, in den Schläfeknochen eingegrabenen Kanal zu den inneren eigentlichen Gehörswerkzeugen (Trommel, Trommelfell, Labyrinth, Hammer, Amboß, eustachische Röhre ꝛc.), zu dem inneren wirklichen Ohre führt. Auch ist dieses äußere Ohr mit seinem Gehörgange keineswegs der ausschließliche und einzige Weg, auf welchem der Mensch einen Klang, Schall,

Ton, Laut empfängt oder wahrnimmt; physiologische Versuche haben es vielmehr schon längst zur Thatsache erhoben, daß das elastische schallende Zittern der uns umgebenden Luftwelle, wodurch der Ton entsteht, auch durch die eustachische Röhre, so wie durch die Zähne, Schädelknochen und noch mehrere andere Kopftheile Wirkungen auf die Gehörnerven hervorbringt. Namentlich ist es das menschliche Stimmorgan oder vielmehr der im Menschen selbst erzeugte Gesangston, welcher in dieser Beziehung, d. h. durch verschiedene Kopftheile, in einer unmittelbaren Berührung mit dem Gehörorgane steht, und es ist eine zwar noch vielverbreitete, allein durchaus irrige Ansicht, daß der Mensch den von ihm erzeugten Ton blos durch das äußere Ohr percipire. Der Sänger halte dieses Ohr zu und er hört doch seinen Ton, wenn auch mit einer etwas veränderten Klangfarbe.

Aus Allem folgt, daß das eigentliche musikalische Gehör nicht blos in der Organisation des Hörorgans, sondern zugleich in der ganzen geistigen Organisation des Menschen seinen Sitz hat, und daß es demnach nicht blos auf einer feinen Bildung der organischen Werkzeuge des Gehörs, sondern zugleich auch und a priori auf der musikalischen Anlage des Menschen beruht. Zwar wird diese Anlage zuvörderst mittelst der Gehöreindrücke geweckt, und vernimmt das Ohr um so leichter solche Eindrücke, je feiner seine Organe gebildet sind; indessen lehrt doch auch die Erfahrung, daß selbst bei der schärfsten Organisation der Gehörorgane die stärksten und zumal musikalischen Gehöreindrücke wirkungslos vorübergehen können, wenn nicht zugleich ein Perceptionsvermögen für Musik vorhanden ist. Ich selbst z. B. glaube ein ziemlich ausgebildetes musikalisches Ohr zu besitzen, und dennoch ist mir schon oft vorgekommen im Leben, daß ein entferntes Geräusch oder was dergleichen, welches ich nicht wahrnahm, von meiner weniger musikalischen Umgebung deutlich gehört wurde, während umgekehrt diese an sich scharfen Ohren Tonabstände nicht zu unterscheiden vermochten, die nach meinem Dafürhalten jedes Kind hätte wahrnehmen müssen. Uebrigens will ich hiemit keineswegs gesagt haben, daß diese unmusikalisch scharfen Ohren auch die erste Anlage zu einer Perceptionsfähigkeit für musikalische Tonverhältnisse entbehrten, im Gegentheil kann diese Anlage im hohen und höchsten Grade vorhanden seyn, nur ist sie noch nicht ausgebildet worden. Ueberhaupt findet sich eine

solche Anlage weit häufiger als man gewöhnlich zu glauben scheint, und ich möchte behaupten sogar, daß der ursprüngliche Sinn für Musik eben so wenig einem Menschen von Natur aus fehlt, als der Sinn für die Sprache, die an sich schon Musik in ihrer ersten Idee ist, oder überhaupt als der Sinn für äußere Mittheilung; nur fehlt man zu häufig in der Erweckung und Ausbildung dieses von Natur jedem Menschen verliehenen Sinns, und ich komme damit auf die Art und Weise zu reden, wie sich bei dem Menschen ein gutes musikalisches Gehör erreichen läßt. Jedenfalls kann dies nur auf dem Wege der mit sorgfältiger Uebung gepaarten Erziehung geschehen, die, je früher begonnen, desto bälder auch zum Ziele führen wird und muß, da alles Werk der Erziehung am sichersten und vollkommensten ersteht, wenn es angefangen wird, wo seine Gegenstände noch die meiste Biegsamkeit zulassen. Daher hat denn, und namentlich die deutsche Pädagogik schon mehrfach die Regel ausgesprochen, daß die Musikbildung, d. h. die Weckung des Sinnes für Musik, früher noch denn der eigentliche Musikunterricht beginnen solle. Diese ursprüngliche Musikbildung kann aber ohnmöglich wohl anders geschehen denn nur durch Uebung des Gehörorgans mittelst musikalischer Töne und muß daher nothwendig eine Aneignung dessen, was wir musikalisches Gehör nennen, zur Folge haben. Was die Mutter den Kindern vorsingt oder vorspielt, wird die erste und fruchtbarste Nahrung, wenn jene es versteht, sich zu der Fähigkeit des Kindes herabzulassen. Ein bestimmt ausgeprägter wiederkehrender Rhythmus bei einer einfachen und wohllautenden Melodie regt das Kind, so bald es nur der Sprache mächtig wird, zum Nachsingen an, und jene Kreise, wo die Kinder aus freier Brust mit ihren Führern singen, zum Gesange tanzen rc., sind die ergiebigsten Schulen zur ersten Begründung einer solchen allgemeinen Musikbildung, die auf gutes musikalisches Ohr sich basirt. Sind dergleichen Schulen oder die Gelegenheiten dazu versäumt, so sey man später um so mehr darauf bedacht, durch fleißiges Hören möglichst reiner musikalischer Töne und durch Nachbildung derselben im Gesange deren Früchte zu ersetzen. Nur die Uebung im Selbsterzeugen reiner musikalischer Töne bildet das Gehör, nicht das Hören derselben an und für sich blos, denn mit diesem Hören ist nicht nothwendig die Prüfung des Maaßes der Töne von Seiten des Musiksinns oder überhaupt des Gefühls verbunden, aber mit dem Streben,

selbst dergleichen Töne zu erzeugen, was unausbleiblich das Gehör schärft, zumal man den eigenen Ton mit allen Gehörsorganen percipirt, während der von Anderen hervorgebrachte Ton zunächst nur von dem äußeren Ohre empfangen und wahrgenommen wird.

§. 57.

Fortsetzung.

b) Accentuation.

Kehren wir zu §. 51 zurück. Neben einer reinen, richtigen und schönen Intonation erkannten wir dort die Deutlichkeit und klare Verständlichkeit des Vortrags ferner abhängig von der Richtigkeit und Schönheit der Accentuation wie Articulation der Töne. Bleiben wir zunächst bei der ersteren, der Accentuation oder der eigentlichen Betonung der Töne, stehen. Welch' wichtigen Gegenstand dieselbe für die Lehre vom Vortrage abgiebt, mag ein einziger Vergleich, den ich mit der Accentuation in der Rede anstelle, darthun. Denken wir uns, es hätte Jemand die an sich unbedeutende und aus nur vier Wortlauten bestehende Frage: Wird er bald kommen? auszusprechen: welche unendliche Verschiedenheit des Sinnes, je nachdem der Redner auf das eine oder andere Wort den Hauptaccent legt, und je nachdem er seinen Sprachton dabei gestaltet so oder so! — Sehnliches Verlangen wie heftige Ungeduld, zärtliche Bitte wie bitteren Spott, Drohung wie Wunsch, Alles läßt dieser Ton bei den wenigen Worten zu, und mannigfach noch dazu ist der logische Sinn, betonen wir das „wird" oder das „er", das „bald" oder das „kommen" besonders. Das einzige Wort „Gott": Freude und Schmerz, Mitleid und Verzweiflung, Verwunderung und Angst, Bitte und Dank, — Alles kann in seinem Ausruf liegen, je nachdem wir diesen betonen. Und eben so ist es in der Musik, die gleichfalls als eine Sprache erkannt werden muß, welche ihre Beziehungen hat zu dem Geiste wie zu der Seele, und der in dieser Hinsicht Nichts fehlt als nur die Bestimmtheit des Begriffs. Ein Ton — stark oder schwach, weich oder hart, gestoßen oder gebunden und wie noch anders vorgetragen, jedesmal ändert er seine Bedeutung, die im Allgemeinen seyn kann — wie wir nachgehends erfahren werden — dreifacher Art. Man sieht, auch nicht blos die Deutlichkeit, die klare Verständlichkeit des Vortrags, sondern sein ganzer

Charakter fast, sein Ausdruck oder wenigstens die Bestimmtheit desselben hängt von der Accentuation ab. Mit weniger denn drei Tönen läßt sich ohnmöglich eine noch Sinn und Ausdruck habende Melodie gestalten; diese blos drei Töne aber lassen auch nach Seiten der ausschließlich quantitativen Betonung schon eine — nein, nicht blos dreifache, sondern eine noch verschiedenere Accentuation zu, indem sie z. B. gespielt oder gesungen werden können: : : : | : : : | : : : | : : : und wie noch anders, und ändert sich — was der erste beste praktische Versuch beweist — mit jeder andern solchen Accentuation auch ihr Sinn, ihr Ausdruck, so kann es ja kaum etwas Wesentlicheres noch geben in der Kunst des Vortrags denn die Richtigkeit der Accentuation. Grund genug, etwas ausführlich hier dabei zu verweilen.

Was die Accentuation der Töne in ihrer verschiedenen Gestaltung zunächst beabsichtigt, ist, wie ich vorhin schon sagte oder andeutete: klare Verständlichkeit, gehörige Verschmelzung des Lichts und Schattens in dem ganzen tonischen Gebilde, und eine lebhafte, innige Ansprache des Gefühls als des nächsten menschlichen Sinnes, an welchen die Musik ihre Ausdrücke richtet. Dies Alles kann nun bewirkt werden: einmal durch verschiedene Dauer der einzelnen Töne (Längen und Kürzen in mancherlei Abstufungen), dann durch verschiedene Stärke und Schwäche der Töne (ebenfalls in den mannigfaltigsten Gradationen), und endlich auch durch eine verschiedene Höhe und Tiefe derselben. Demnach ist Accent im Allgemeinen — die nach Art des beabsichtigten Ausdrucks im Vortrage abgemessene Hervorhebung und Gestaltung der Töne und Klänge, und solche Messung geschieht und kann geschehen theils durch den Verstand, wodurch sie etwas Gesetzliches, etwas vermöge des festen Begriffs wiederkehrend gleichmäßig Geltendes bekommt, oder und theils auch durch das Gefühl, wodurch sie veränderlich und abhängig wird von der gegebenen Stellung und von der Stimmung, d. h. der durch den beabsichtigten Ausdruck gebotenen oder erregten Gemüthsstimmung des Vortragenden, so daß in diesem Falle nicht Alles bis ins Kleinste gleichmäßig geregelt werden kann. Doch ist dabei nicht nothwendig, daß die Messung blos auf die eine oder die andere Weise geschieht; im Gegentheil wird die Accentuation immer dann die bessere und ausdrucksvollere seyn, wenn sie in gleicher Wechselbeziehung

zu Beiden, zu Gefühl und Verstand, steht und sonach sowohl den allgemeinen Anforderungen des letzteren wie den besonderen Eigenheiten des Ersteren im gleichen Maaße und zu gleicher Zeit Genüge leistet, wovon übrigens ein Mehreres erst weiter unten; hier liegt als Gegenstand der Betrachtung zuvor näher die Schlußfolgerung, daß, wenn die, eine so vielfach verschiedene Gestaltung zulassende, Accentuation der Töne im Vortrage jedesmal und in jedem einzelnen Falle geordnet und bestimmt wird blos durch den Verstand und das Gefühl, jedoch auch eben sowohl durch den einen als durch das andere, — daß, wenn dies der Fall ist, wir auch nur dreierlei Arten von Betonungen in der Musik haben können, nämlich, in sofern der Verstand dabei ordnend thätig ist, den grammatikalischen oder besser taktischen Accent, in sofern das Gefühl dabei ordnend thätig ist — den emphatischen oder malenden Accent, und in sofern Beide zugleich, Verstand und Gefühl, dabei thätig sind, da Beide nur in der Zeit zu wirken vermögen und in allen inneren Regungen ein Verhältniß von plus und minus, des Entstehens, Vergehens und Verschwindens, des Wachsens, Verweilens und Abnehmens, statt findet — den rhythmischen Accent. Wenden wir unsere Betrachtung zu jedem der drei Accente insbesondere und lassen wir dieselben dabei, um der Verwandtschaft ihrer äußerlichen Natur willen, in solcher Ordnung folgen, daß der rhythmische Accent zwischen die erstgenannten beiden tritt. Gleich dem taktischen Accente nämlich ist auch der rhythmische zunächst ein blos quantitativer, während der emphatische als ein blos qualitativer, wenn auch hie und da quantitatirter, sich gestaltet.

§. 58.

Fortsetzung.

aa) Der taktische Accent.

Der taktische oder musikalisch-grammatikalische Accent hat es lediglich mit den Taktfüllungen oder mit den von der Idee und dem Begriffe des Taktes gebotenen, also gesetzlichen Längen und Kürzen der Töne, und dann mit dem geregelten Wechsel der guten und schlechten Takttheile, Taktzeiten und Taktglieder rc. zu thun. Die ersteren, die Längen und Kürzen der Töne, werden schon von dem Componisten in der Notenschrift bestimmt und scheiden

also aus dem Bereiche einer ausschließlichen Lehre vom Vortrage; der letztere aber, der geregelte Wechsel der guten und schlechten Taktzeiten 2c., giebt sich lediglich durch eine accentische Betonung der diese Zeiten erfüllenden Noten kund und ist daher allein Sache des Vortrags.

Wenn wir eine Reihe von Tönen vortragen und dabei einem Jeden derselben völlig gleiches Maaß der Stärke oder Schwäche zutheilen, so kann eine solch' ununterbrochene Folge von völlig gleichmäßigen Betonungen wohl noch zu den Begriffen von Ordnung und Gesetz führen und somit den Verstand befriedigen; allein Schönheit der Bewegung und zumal eine Schönheit, wie vor jeder andern Kunst die Musik sie zu offenbaren hat, ist ohnmöglich darin. Ja ich behaupte sogar, daß solche Tonreihen oder eine Reihe von Tönen, dergestalt vorgetragen, als völlig abstrakt und als nirgends im Leben vorkommend angesehen werden müssen, und gesetzt auch, die Gewalt des Willens wollte sich irgendwo zu effektuiren suchen, das Gefühl kann sicherlich nicht und niemals von einem besonderen Wohlbehagen dabei ergriffen werden. Ich nehme diese Behauptung aus den Erscheinungen der Natur. Nirgends findet sich hier in den Bewegungen, selbst bei äußerer oder extensiver Gleichmäßigkeit, ein solches Verhältniß, bei welchem nicht mindestens ein größeres oder stärkeres Hervorheben der einzelnen Theile, also ein Accent und dergestalt zwar bemerkbar wäre, daß derselbe nach einer bestimmt abgemessenen Zeit, in geregelten Abschnitten wiederkehrt und so gleichsam das antithetische Verhältniß von Bild und Gegenbild, die Vorstellung von einem Erzeugenden und Erzeugten hervorruft. Denken wir z. B. an die allergewöhnlichste und gleichförmigste Bewegung in der Natur, an den Gang der Menschen und Thiere: galoppirt das Pferd nicht mit deutlichst vernehmbarem und in vollkommen rhythmischer Regelung wiederkehrendem Accent? tritt der Mensch nicht jedesmal und unwillkührlich mit dem linken Fuße stärker nieder als mit dem rechten, so daß das ganz richtige taktische Verhältniß von : . | : . dadurch entsteht? — Wenn aber nicht in der Natur, wie sollte dies, so eben vorhin näher bezeichnete, Verhältniß fehlen dürfen in der Kunst und zumal in der ersten unter allen Künsten der Bewegung, in der Musik? — Doch wirklich auch, jeder weiteren Antwort auf die Frage uns überhebend, treffen wir es hier, und mit seinen mannigfachsten Nuancirungen zwar, wieder in dem,

was Takt heißt, und sollte für die Nothwendigkeit seiner Versinnlichung im Vortrage, für die unerläßliche Verpflichtung dieses, in dem Hörer stets durch Hervorhebung der taktischen Accente das Gefühl jenes Verhältnisses von Bild und Gegenbild, von Erzeugendem und Erzeugtem in der Bewegung lebendig zu erhalten, — sollte je und irgendwo hiefür ein Zweifel noch obwalten, so, hoffe ich, werden folgende kurze Andeutungen darüber hinreichen, denselben zu beseitigen.

§. 59.

Fortsetzung.

Die allgemeinste und vornehmste elementarische Gestalt aller musikalischen Bildung ist bekanntlich die Zeit, die, als stetig ausgedehnte, im ewigen Werden und Vergehen begriffene Größe, vor Allem aber erfüllt wird in abstraktester Auffassung durch Bewegung, und trägt nun diese Bewegung an und für sich schon, indem sie gleich oder ungleich, schnell oder langsam, vermindert oder beschleunigt oder wie noch anders erscheint, in Bezug auf alle innere Lebendigkeit und auf ein ewig bewegtes Daseyn überhaupt ein höchst charakteristisch Bestimmtes und dabei zugleich eine solche Vielförmigkeit in und an sich, daß sie, ganz für sich betrachtet, bereits als allgemeinstes Princip aller Künste des lebendigen Seyns reichhaltigen Stoff zur freien ästhetischen Anschauung darbietet, so muß dies nothwendig noch mehr der Fall seyn bei der Zeitform der abgemessenen musikalischen oder Ton=Bewegung, indem nämlich diese Bewegung überhaupt, sofern sie eine concrete Gestalt gewinnen soll und muß, zunächst und am schicklichsten sich vermählt mit dem luftigen Klang und dadurch zu der quantitativen Bestimmtheit ihres rhythmischen Zeitverhalts auch noch den qualitativen Inhalt gesellt, welcher bekanntlich haftet an der expressiven Natur des reinen Tones für sich. Zeitfiguren also und Tonformen bilden in allgemeinster Anschauung die vereinten Mittel zur wahrhaft artistischen oder poetischen Gestaltung jener reichen Innerlichkeit, auf deren bestimmt erkennbarer Aeußerung aber das Wesen aller musikalischen Dichtung wie jedes musikalischen Vortrags beruht, und so muß denn auch, da das rhythmische Tonmaaß für sich schon zur Darstellung psychischer Zustände ausreicht und als gewissermaßen regelndes

Gesetz über allen Arten von quantitirten wie qualitativen Tonformen schwebt, das, was wir Takt in der Musik nennen, für sich und vor allen Dingen in seiner Beobachtung einen sehr wichtigen Gegenstand der Kunst des schönen Vortrags abgeben; denn was ist eigentlich der Takt in der Musik? — Wir antworten: eine discrete Größe, ein Zeitganzes für sich von verschiedenem Zeitumfange, doch bestimmt abgegränzt nach leicht wahrzunehmendem Anfang und Ende. Aber auch nicht die Willkühr etwa hat die tausend- und abertausenderlei Tonfolgen, aus welchen ein Tonstück besteht, in solche gemessene Schranken gebracht, sondern vielmehr ist es die Aeußerung des rhythmischen Lebenspulses in uns, das Gefühl selbst, das ein solch' Festes, Bestimmtes, Gemessenes in der Bewegung fordert, auf welche innere Beziehung seines Begriffs auch schon die etymologische Ableitung des Wortes „Takt" (von tactus = Berühren, Fühlen) bedeutsam hinweist, und jenes zu ihrer bestimmten Abgränzung nothwendige leichte Auffassen der gleichen Wiederkehr von solchen Zeitabschnitten (Takten) — bedingt es nicht zum Eintheilungs-Grund des Ganzen durch sich und aus sich selbst schon eine deutlich bemerkbare Verschiedenheit der einzelnen Theile, die nur entstehen kann durch den sich auch gleichsam unwillkührlich aufdrängenden, schwereren oder leichteren Accent? — Hervorbrechend aus tiefster Seele gesellt derselbe zu dem rein objektiven Zeitmaaße noch ein mehr Subjektives hinzu, und da dieses in den meisten Individuen seinen Hauptzügen nach gleichartig erscheint, so beruht eben auf dieser Innerlichkeit vornehmlich auch das charakteristisch Bestimmende des Taktes. Längen und Kürzen für sich erfüllen nur ein und dasselbe Maaß der Bewegung in reiner Willkühr; gleichförmige Hebung und Senkung aber schweben schon als ideelle Momente über der äußeren Mannigfaltigkeit und verleihen derselben eine tiefere, bedeutsamere Einheit. Jeder Takt bekommt dadurch zuvörderst seinen schwereren Theil (gute Zeit, Niederschlag, Thesis); diesem entgegen setzt sich dann, wie von selbst, ein zweiter leichterer Theil (schlechte Zeit, Aufschlag, Arsis), und endlich zerspalten sich, nach demselben antithetischen Verhältnisse, diese Hauptabschnitte oder Haupttheile in noch weitere ähnliche, dem Ohre leicht vernehmliche Unterabtheilungen. Jeder Takt also zerfällt ganz natürlich in Hauptzeiten, kleinere Zeiten und Theile und in noch kleinere Glieder; ja man spricht hier sogar von Gliederchen und Gelenken; und demgemäß muß sich denn auch der

Accent in jedem Takte verschieden gestalten; die Töne nämlich, womit die Hauptzeiten anfangen, erhalten jedesmal auch einen stärkeren und den stärksten Accent, und die übrigen je nach ihrem Grade einen schwächeren bis hinab zu fast gar keinem; denn solche Zeitunterschiede in einem Takte werden nicht etwa gesehen oder gebildet blos auf dem Papiere, in der Composition, sondern, liegen dieselben — wie ich vorhin zeigte — fest begründet in der Natur der Sache und der menschlichen Seele, so müssen sie auch von höchster und zwar praktischer Wichtigkeit seyn in Beziehung auf den musikalischen Tonsatz wie auf den musikalischen Vortrag und namentlich auf letzteren, da mit der Begründung der Verschiedenheit der Taktaccente sich nothwendig auch die Verschiedenheit ihres Ausdrucks als richtig ergeben muß, dieser Ausdruck in der Musik überhaupt aber lediglich Sache des Vortrags ist. Das objektive Zeitmaaß, die quantitative Taktfüllung wird schon vollendet und geordnet durch die Composition, aber das subjektive Zeitmaaß, die accentische Regelung dieser Taktfüllung tritt sammt ihrer psychischen Bedeutung erst ins Leben mit dem Vortrage. In dem 6/8-Takte z. B. schreibt der Componist eben sowohl sechs Achtel oder so viele Noten, die in ihrem Zeitwerthe zusammen genommen dem Werthe von sechs Achtelnoten gleich kommen, in einem Takt als in dem sogenannten 3/4-Takt: um wie viel anders aber und bedeutend charakteristisch verschiedener gestaltet sich der Ausdruck der Musik, wenn wir dort die Achtel accentuiren ⁝ . . ⁚ . . , also überhaupt nur zwei Hauptzeiten, eine stärkere und eine minder starke in dem Takte hervorheben, und wenn wir hier dieselben accentuiren ⁝ . ⁚ . ⁚ . , also drei Hauptzeiten, eine starke, eine minder starke und eine noch schwächere in jedem Takte bemerkbar machen? — Wird diese Verschiedenheit aber etwa auf dem Papiere, in der Composition schon sichtbar? — Nur dem kundigen Auge und auch diesem nicht immer aus einer gewohnten Semiotik; dem allgemeinen Gefühle erst in dem Vortrage.

Die Wichtigkeit und Unerläßlichkeit der Beobachtung des taktischen Accents in dem Vortrage liegt also außer allem Zweifel, weil durch die mindeste Verwischung oder Unklarheit seiner charakteristischen Eigenthümlichkeit auch sofort der charakteristische Ausdruck des ganzen Kunstwerks verwischt und unklar wird; doch die Lehre nun, welche besondere Accentuation eine jede unserer verschiedenen Taktarten erfordert und durch welche solche Accentuation dieselbe sich von jeder

anderen Taktart auszeichnet und absondert, — diese Lehre kann weniger wohl hier meine Aufgabe seyn, sondern gehört der allgemeinen Musiklehre, dem praktischen Unterrichte an, und will der Leser sich über den besonderen psychischen Charakter und Ausdruck einer jeden dieser verschiedenen Taktarten unterrichten, so glaube ich ihn zu dem Behufe auf meine „Aesthetik der Tonkunst" verweisen *) und die daselbst in solcher Beziehung gegebenen Andeutungen dann der Prüfung seines eigenen Gefühls unterwerfen zu dürfen.

§. 60.

Fortsetzung.

bb) Der rhythmische Accent.

Wie indessen die Füllungen oder quantitirten Rhythmen eines einzelnen Taktes niemals für sich allein, sondern jederzeit in der ihnen nothwendigen Verbindung betrachtet werden müssen, um etwa über den melodischen oder harmonischen Werth ihres Inhalts ein Urtheil zu fällen, und wie sich dabei dann mehrere derselben, die nach einem gewissen Schönheitsgesetze gruppirt sind, zu einem sogenannten rhythmischen Satze gestalten, der in seiner Verbindnng mit mehreren andern dergleichen Sätzen endlich zu demjenigen größeren, in sich abgeschlossenen Ganzen wird, das wir, abgeleitet von der Kunst der Rede, die musikalische Periode nennen; eben so darf man auch noch keineswegs genug gethan zu haben glauben, um ein Tonstück (auch nur) rhythmisch oder accentisch richtig vorzutragen, wenn man dem damit erkannten taktischen Accente — und wenn die vollkommenste Genüge leistet, sondern dieser Rhythmus im Kleinen muß sich, von da, von dem einzelnen Takte ausgehend, auch ausdehnen zu einem Rhythmus im Großen, der nicht mehr für jeden einzelnen Takt blos, sondern für jeden einzelnen Satz und jede einzelne Periode sogar ebenfalls seine besonderen Accente in sich trägt. Der rhythmische Accent hat es demnach mit den symmetrischen Reihen kleinerer und größerer Abschnitte eines Tonstücks zu thun, und dient ihm auch

*) Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik oder Aesthetik der Tonkunst rc. (Mainz bei Schott). Vergl. daselbst namentlich die §§. 154—168.

der taktische Accent dergestalt zur Grundlage, daß dieser stets dem Ohre bemerklich bleibt, so benimmt er doch demselben das steife und kalte Einerlei, indem er ihn gewissermaßen mit einem Schwung umfaßt, der nicht mehr die einzelne Note für sich blos, sondern den gesammten sinnvollen Zusammenhang, in welchem dieselbe steht, den Gedanken derselben, in sich aufnimmt. Daraus geht hervor, einmal daß, wenn der rhythmische Accent auch zunächst auf dem taktischen beruht, beide gleichwohl noch keineswegs einerlei sind. Wäre dies, so würde Jeder, der streng und genau im Takte singt oder spielt, auch schon rhythmisch schön sein Tonstück vortragen, und der ungarische Zigeuner z. B., dessen Tanzrhythmus bekanntlich durch die Glieder zuckt, würde nicht mehr werth seyn, als jeder taktgerechte Musikant, welchem Allem aber nicht so ist. Meistens fallen allerdings die rhythmischen und taktischen Accente zusammen und besonders der Zeit nach, und hinsichtlich ihrer äußeren Gestaltung auch sind Beide an und für sich sich gleich, da Beide in dieser Beziehung nichts Anderes sind als mehr oder weniger starke Betonungen; allein im Wesen und der Art nach, nach Seiten ihres Geistes, ihrer Bedeutung sind Beide verschieden. Ferner geht daraus und zugleich mit eben gemachter Folgerung hervor, daß die specielle Lehre von den rhythmischen Accenten unmittelbar und nothwendig mit der Lehre von den einzelnen, kleineren oder größeren, Sätzen und Perioden in der Musik zusammenfällt, weil die Beschaffenheit der Sache hier nothwendig auch die Regel für die Behandlung derselben ergiebt.

§. 61.

Fortsetzung.

Um der Erklärung durch einen faßlichen Vergleich zu Hülfe zu kommen, sind diese kleineren oder größeren rhythmischen Einschnitte oder Sätze in der Musik so ziemlich dasselbe, was die Verse und deren Zeichen und Cäsuren in der Dichtkunst, weshalb sie theilweise auch wohl Absätze genannt werden, und das Taktmaaß würde bei solcher Zusammenstellung dem Versfuße in der Poesie gleichen. Doch kann, so ungleich häufiger das Gegentheil der Fall ist, ein solcher rhythmischer Einschnitt seinem äußeren Tonumfange nach auch wohl noch hinter dem Umfange eines Taktmaaßes zurückbleiben, nur ändert sich dadurch seine innere Wesenheit nicht, die rein geistig ist.

Eben so können dergleichen rhythmische Einschnitte oder Sätze, dieser ihrer rein geistigen Natur ungeachtet, auf der einen Seite auch wohl eben so viel Geregeltes und bestimmt Gemessenes haben, wie der einzelne Takt für sich, doch beschränkt sich dadurch die Freiheit ihrer Zusammenfügung und überhaupt Gestaltung keineswegs, so gewiß auch diese wiederum im Aeußeren nach einem gewissen symmetrischen Verhältnisse geschieht. Gewöhnlich nämlich bestehen die einzelnen Sätze oder Phrasen, seltenere Fälle eines geringeren Umfangs ausgenommen, aus einer geraden Anzahl von Takten, die auch in ihrer hälftigen Theilung stets noch gerade bleibt, zwei, vier, acht, zwölf rc., wornach die Sätze auch Zweier, Vierer, Achter rc. genannt zu werden pflegen; doch können sie auch ein ungleiches Zahlenverhältniß von drei, fünf, sieben rc., als Dreier, Fünfer, Neuner rc. enthalten. Ebenso vermögen die Sätze, welche zusammen genommen eine Periode ausmachen, in Beziehung auf ihre Taktzahl sowohl von gleichem als von ungleichem Umfange zu seyn, d. h. sie vermögen je nach Beschaffenheit des Ausdrucks selbst Sätze von gerader und ungerader Anzahl der Takte mit einander zu vermischen, nur ist Ersteres, wo auch die Periode wie die Sätze aus einer geraden Anzahl von Takten bestehen, gewöhnlicher, weil die darin herrschende Symmetrie von unseren Sinnen leichter aufgefaßt werden kann. Und über alle diese und dergleichen Sätze nun muß im Vortrage eben sowohl ein bestimmt ausgeprägter Rhythmus herrschen, der sich in seinen einzelnen Markirungen verhält wie Bild zu Gegenbild, als sie selbst vom Componisten schon, um ihrer Idee wie um ihrer symmetrischen Form willen, nach einem solch' allgemeinen rhythmischen Verhältnisse erdacht und geschaffen wurden. Wie anders aber ist das möglich als durch einen gemessenen oder rhythmischen Wechsel von forte und piano? der dann gleichsam einer wogenden Welle gleich sieht, die in den Schwingungen der Töne auch wirklich, nur nicht sichtbar, vorhanden; und es käme somit, um den großen rhythmischen Accent näher zu bestimmen, hier nur darauf an, die Sätze anzugeben, welche im Allgemeinen stark, und die, welche im Allgemeinen schwach vorgetragen werden müssen.

Begreiflich kann eine solche Angabe niemals bis zur Specialität sich steigern, sondern hat sich die Vortragslehre überhaupt dabei lediglich auf leitende Winke, orientirende Andeutungen zu beschränken; und in solcher Beziehung darf wohl zunächst und vor Allem

die Regel Platz greifen, daß Stellen oder Sätze ernsteren, lebhafteren Charakters und frischeren, lebendigen Ausdrucks immer einen im quantitirten Tonmaaße stärkeren und kräftigeren Vortrag erfordern, als die entgegengesetzten, d. h. die Sätze zärtlicheren, singbareren, weicheren und überhaupt gemüthlicheren Charakters, die immer mit einer gewissen Leichtigkeit und Gefälligkeit, und daher mit geringerer Tonstärke im Allgemeinen vorgetragen seyn wollen. Ausdrücklich aber wiederhole ich letzteres Wort noch einmal: blos im Allgemeinen, und in diesem Sinne — meine ich — bleibt die Regel bestehen, mag vom Componisten ein solches forte und piano vorgeschrieben und angezeigt worden seyn oder nicht, so wie es im Besondern indessen auch recht wohl vorkommen kann, daß in dem im Allgemeinen schwächer vorzutragenden Satze der eine oder andere Ton oder Gedanke stark markirt seyn will, und umgekehrt: Ausnahmen oder Begegnungen übrigens, welche auch nicht einmal von dem Rhythmus, sondern von dem Gefühlsausdrucke geboten werden, und die daher weniger hieher denn in die folgende Betrachtung der emphatischen Accente gehören.

Eine zweite allgemeine Regel, welche den rhythmischen Accent betrifft, bezieht sich auf die Wiederholung einzelner Sätze in gleicher oder auch nur ähnlicher Weise. Bei einer solchen Wiederholung nämlich gebietet jener Accent ebenfalls einen in sich selbst verschwimmenden Wechsel des forte und piano, so daß, ist der Satz bei seinem ersten Erscheinen stark vorgetragen worden, das zweite Mal dieses schwächer geschehen muß, und über die Art und Weise des erstmaligen Vortrags in dieser Beziehung wiederum nichts Anderes entscheidet als der Charakter, der Ausdruck und Inhalt des Satzes selbst.

§. 62.

Fortsetzung.

Der Punkt oder die Stelle, wo die Sätze und Perioden enden und neue beginnen, heißt Einschnitt, und die Ton-Form, in welcher der Schluß geschieht und zu einem neuen Satze übergegangen wird, heißt Cäsur. Diese Cäsur macht sich rhythmisch bemerkbar durch einen größeren oder geringeren und das Gefühl

mehr oder weniger befriedigenden Halt *). Steht dieser Halt oder Schlußfall auf einem schweren Takttheile, so heißt er **männlich** oder **jambisch**, und fällt er auf eine schlechte Taktzeit, so heißt er **weiblich** oder **trochäisch**. Ein selbst nur halb gebildeter musikalischer Sinn wird und muß fühlen, daß der Ausdruck, der psychische Inhalt des Satzes ein anderer ist, wenn die Cäsur desselben sich männlich, und wieder ein um Vieles andrer, wenn dieselbe sich weiblich gestaltet. Daher ja auch die geschlechtlich verschiedene Bezeichnung ihrer Formen. Ist das aber der Fall, so muß sich je nach Art und Weise seiner Cäsur auch die Beschaffenheit des rhythmischen Accents bestimmen lassen, mit welchem der Satz zur wirklichen Erzielung seines Ausdrucks vorgetragen seyn will. Die männliche Cäsur hat immer etwas Bestimmtes, Festes, Gemessenes, Entschiedenes, und so trägt sich denn dieser Charakter auch mit allen seinen eigenthümlichen Färbungen über auf den Satz, der in ihr, in einer männlichen Cäsur, zu Ende geht. Bestimmt, fest und gemessen erfaßt ihn der Spieler oder Sänger und in gleichem Farbenspiel führt er seine ganze Bilderei aus. Die weibliche Cäsur, wie unter andern Tonstücken namentlich die Polonaise sehr deutlich beweist, hat stets etwas Schwankendes, weniger Befriedigendes, weshalb sie auch meistens nur in den mittleren, eingeschobenen Sätzen und Perioden eines Tonstücks vorkommt, und in gleicher Weise färbt sich auch der Vortrag ihres Satzes. Natürlich drängt sich in diese Färbung eine gewisse Weichlichkeit, Zartheit der Nuancirung, wenn gleich Bestimmtheit des taktischen Rhythmus, da das Schwankende des Ausdrucks nur aus solcher Zartheit hervorzugehen vermag, und die mindere Befriedigung von selbst eine gewisse Weichheit der Berührung der Accentnoten bedingt.

Von besonderer Wichtigkeit für die Gestaltung des rhythmischen Accents ist ferner der Umstand, ob ein Satz in **vollem Takte** oder mit **einem sogenannten Auftakte** (der Anakrusis) anfängt, denn das Vorhandenseyn des letzteren verleiht aus ganz natürlichen Gründen nicht blos dem ersten Satze, der eigentlich mit dem Auftakte beginnt, sondern häufig auch den nächst folgenden

*) Woran harmonisch oder melodisch ein solcher Schlußfall erkennbar ist, gehört nicht hierher, sondern ist Sache der Tonsatzlehre.

Sätzen eine völlig eigenthümliche Bewegung. Die leichteren Takttheile nämlich bekommen dadurch einen höchst merklich wachsenden Nachdruck, und mit dem Eintritt des folgenden schwereren Takttheils ersteigt dieser Nachdruck eine Höhe, welche die weit überragt, womit derselbe Satz ohne Auftakt begonnen haben würde, und die sich nun nicht allein den ganzen Satz hindurch als symmetrisches Maaß wiederholt, sondern die über diesen nun überhaupt auch ein weit helleres, kräftigeres Licht, ein weit markirteres Farbenspiel ausgießt. Gewissermaßen einem Anlaufe gleicht der Auftakt, den die Natur gebietet, um den Hauptsprung, den Hauptschlag, desto sicherer und kräftiger ausführen zu können, und wie bestimmend, wichtig, einflußreich und leitend aller solcher einzelner Accent für das Charakteristische der Rhythmen überhaupt, wie von da aus nun auch für den rhythmischen Vortrag insbesondere ist, bedarf kaum noch einer Nachweisung, fühlt jeder gesunde Sinn selbst.

Den Umfang eines Satzes endlich betreffend, welcher ebenfalls von wesentlichem und wirklichem Einflusse auf die rhythmische Accentuirung desselben im Vortrage seyn kann, so herrscht meistens darin eine frostige und steife Symmetrie, welche allerdings, je weiter man sie treibt, die Rhythmen nur desto runder, glatter und überschaulicher macht, aber dafür auch ihre Bedeutung mindert und ihre Nüchternheit mehrt. Je kürzer und eigenthümlich ausgeprägter ein Gedanke, Satz oder eine Phrase, desto kecker natürlich, markirter und so zu sagen einschneidender, schwunghafter ist auch im Vortrage sein oder ihr Rhythmus; je länger, ausgedehnter der Satz, desto größer, breiter, wiegender, weniger markirt und lebendig auch sein rhythmischer Accent. Am gewöhnlichsten erscheinen bei Betracht des Umfangs eines Satzes die Zahlen vier und acht; fünf-, sieben-, neun-, ja auch schon sechstaktige Sätze sind weniger im Gebrauch, und doch können auch Sätze solchen Umfangs nicht allein von großer formaler Schönheit, sondern überdem tief innerer Bedeutsamkeit seyn, indem ein geringeres Ebenmaaß in rhythmisch musikalischen Perioden offenbar hinweist auf erregtere psychische Zustände, die um so heftiger erscheinen werden, in je kürzeren, durch Pausen abgebrochenen und weniger gleichmäßigen Phrasen die Rhythmik der reinen Tonkunst ihre Sätze an einander reiht. Im Gegensatz zu solch' unruhiger Bewegung wird die mehr symmetrische Anordnung der Sätze zu einem klaren Ausdruck ruhiger und mehr harmonischer

Gefühle, in welchem die höhere Leidenschaft endlich sich auflösen kann mit psychologischer Wahrheit. Die Anwendung auf den Vortrag unterliegt für Niemand einer Schwierigkeit. Um indeß ein Beispiel anzuführen, beobachte man nur den Zorn, wie er Anfangs auszutoben beginnt in kurzen, Vorwürfe enthaltenden Fragen; wie er dann nach und nach in längeren, ungleichen Sätzen sich scheltend und schmähend ergießt, dadurch aber sich erhitzt und erschöpft bis zum kurzen keifenden Schrei, und endlich, häufig hierauf übergehend in mehr ermahnenden Ton, gleich einem fern dahin ziehenden Gewitter verhallt. Nun nehme man, frei von dem herkömmlichen Formenwesen, das Instrument und baue, dergleichen Seelenzustände sich näher vergegenwärtigend, Sätze und Perioden von welchem großen oder kleinen, geraden oder ungeraden, und durch kleinere oder größere Pausen unterbrochenen Umfang, und man wird, bei sonst zweckmäßiger Behandlung, wahrlich sich überzeugen, welches wirksame Mittel zu klarer Gestaltung eines Innern der bloße rhythmische Accent auch an sich schon bildet.

§. 63.

Fortsetzung.

Gleich einer Welle muß derselbe — wie ich schon mich ausdrückte — die einzelnen Sätze und Perioden dahin strömen lassen, Leben und Form, alle Schönheit der Bewegung ihnen eingebend; und wird auch mit diesem Vergleiche unsere Lehre vom rhythmischen Accent gleichsam mathematisch, so wird sie dadurch nur um so deutlicher und leichter faßlich. Schöne Künste nämlich beschäftigen sich eben sowohl mit der Construction der Formen der Sinnlichkeit wie Mathematik, und erscheint letztere gleichsam als die Logik der Kunst, so kann auch die Forschung in letzterer, und namentlich was den Rhythmus der Bewegung in derselben betrifft, nur an sie, an ihre Wissenschaft angelehnt zu einem genügenden Resultate führen. Was dieses uns in solcher Beziehung zunächst lehrt, ist, daß gerade Linien wohl Ordnung und Gesetzmäßigkeit, aber niemals auch Schönheit zu offenbaren vermögen, da zu solcher ihnen die dazu nöthige Mannigfaltigkeit abgeht. Ist demnach aber die Mannigfaltigkeit der Quell aller und zwar höchsten Schönheit in der Kunst der Bewegung, so muß die freieste, eine wahrhaft unerschöpfliche

Schönheit auch nur vorhanden seyn in der Linie der Welle als derjenigen Linie, welche zugleich die reichste Mannigfaltigkeit, einen geregelteren Rhythmus als jede andere Form, an sich trägt; und haben wir damit den Rhythmus gleichsam übertragen dürfen auf die Schönheit sichtbarer Formen und Gestalten, so müssen wir folgerecht die Linien dieser Formen und Gestalten auch wieder übertragen können auf die hörbaren Künste des Rhythmus, auf unsere Musik. In der That — die ganze Anzahl der Linien, welche zwischen dem geraden Striche und dem Kreise liegen, das Oval, die Ellipsis, der Spiral, die Welle ꝛc., sind in der Tonkunst nichts Anderes als melodische Gänge, jeder in seiner Bahn, mit jedem andern unvertauschbar, alle aber von einer ewigen Regel, nämlich dem Tonkreise gebunden. Dieser steht und bleibt, in ihm und mit ihm sind unzählige Melodien gegeben, und diese sind Schwingungen und Gänge der Leidenschaft *). Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, in der Musik herrsche nur die Bewegung in der Zeit. Der Ton ist das Produkt der Schwingungen eines elastischen Körpers und als solches ein Ereigniß im Raume. Eine Veränderung der Schwingungen in Hinsicht ihrer Geschwindigkeit bewirkt auch eine Veränderung des Tones in Betreff seiner Höhe und Tiefe, und so ist, wenn auch in etwas bildlichem Sinne, die Veränderung eines höheren Tones zu einem tieferen oder umgekehrt, oder vielmehr das Fortschreiten eines Tones zum andern eine räumliche Bewegung, bei welcher endlich dieselben Gesetze der Schönheit gelten müssen, denen überhaupt eine Bewegung im Raume unterliegt. Das angenommen aber, gewinnen wir auch einen weit sicherern und nachhaltigeren Grund für die Verwerfung so mancher harmonischer und melodischer Fortschreitungen in unserer Musik als durch alle die übrigen Hypothesen und Philosopheme, welche darüber auf- und angestellt werden; und das angenommen, gewinnen wir ferner die sicherste Regel für Gestalt und Form, Wesen und Bedeutung des sogenannt rhythmischen Accents im Vortrage kleinerer wie größerer Musikstücke. Stimme in der Musik ist Nichts als eine Melodie von der räumlichen Seite betrachtet. Solche Stimmen, lehrt die strenge Theorie des Tonsatzes, sollen so wenig als möglich in gerader Bewegung mit einander fortschreiten, weil sonst diese und

*) Vergl. hier Herders „Kalligone," Th. 4. pag. 121.

jene Fehler in der Harmonie entstehen; wo aber ist der erste Grund für diese Regel? — Jede gerade Bewegung der Stimme gleicht einer geraden Linie, und diese kann, wie wir oben erfuhren, niemals schön seyn. Chromatische Läufe und was dergleichen — sind sie jemals von wahrem Ausdrucke in der Melodie? — Nein! — die Schönheit der Welle macht sich allein hier geltend mit allmächtigem Zauber. Vortrag in der Musik ist Nichts als die Versinnlichung, Hörbarmachung dessen, was der Geist für sich empfunden, erdacht und durch die Composition in räumliche Formen gebracht hat. Eine Versinnlichung, lehrt die Aesthetik, die Philosophie der Kunst, darf nie in blos einer Gestalt und Art sich bewegen, weil sonst Monotonie entsteht, die niemals Wohlgefallen in dem Hörer erregt. Wo aber ist der erste Grund für diese Regel? — Das Geistige, was durch jene Versinnlichung zum Ausdrucke gelangen soll, bewahrt stets ein mannigfaltiges Leben, einen Moment des Erstehens, Beharrens und Vergehens in sich und von seiner Gesammtheit bis hinab zu seinem einzelnsten Gedanken und Gefühle, und ein solches Bild muß sich denn auch dem innersten Seelenauge darstellen in der sinnlichen Form, die hier jedoch allein der luftige Ton ist, der dies Bild daher nur zu geben vermag in dem Wachsen und Abnehmen seiner Klangstärke. Wäre es schön, wenn wir ein Tonstück, ja auch nur die Töne eines einzelnen Motivs desselben, durchaus und alle mit einerlei und gleicher Stärke vortrügen? — Nein! — sondern die Schönheit der Welle macht sich auch hier geltend mit der ganzen Allmacht ihres Zaubers, und so eine wundersame Harmonie hervorbringend zwischen der Idee und der Form aller Musik. Wogend und wehend im unaufhörlichen crescendo und decrescendo, im Wechsel des forte und piano müssen von Satz zu Satz, von Gedanken zu Gedanken, von Motiv zu Motiv die Töne hervorquellen aus dem Organ, und vollendet dann haben wir nicht allein den ausdrucksvollen rhythmischen Accent, sondern auch die formale Schönheit des geschmackvollen Vortrags.

§. 64.

Fortsetzung.

cc) Der emphatische Accent.

Wichtiger fast noch, weil unmittelbarer, und dies auch nicht im Ganzen blos, sondern in jedem einzelnen Momente sogar, auf

den Ausdruck einwirkend, denselben erklärend und bestimmend, und weil weniger von den Formen des Tonsatzes selbst geboten als vielmehr rein der subjektiven Empfindung und dem künstlerischen Talente des Spielers oder Sängers anheim gegeben — wichtiger fast noch als der zudem von der allgemeinen Musiklehre bereits beschriebene taktische und rhythmische Accent ist aus diesen Gründen für die Lehre vom Vortrage in der Musik insbesondere der emphatische oder sogenannte Gefühls-Accent, den Andere auch wohl den malenden, oratorischen oder pathetischen nennen. Es liegt dies schon in dem Worte und Begriffe, womit wir diesen Accent von jedem andern der übrigen beiden unterscheiden. Beziehen sich der taktische und rhythmische Accent blos auf die intensive Bewegung der einzelnen wie der zu einem Ganzen, einem Gedanken, Satze oder einer Periode, mit einander verbundenen Töne, so verleiht der emphatische Accent dieser Bewegung zugleich frisches, bedeutsames Leben, jenen eigenthümlichen Schmelz, durch welchen ihr Ausdruck erst eine bestimmte Wahrheit und leicht erkennbare Bestimmtheit erhält, und er thut dies auch nicht etwa blos in einer für sich abgeschlossenen Richtung oder Begränzung, sondern von dem Ganzen des vorzutragenden Tonstücks an bis herab zu der kleinsten Stelle, ja der einzelnsten Note und speciellsten harmonischen Verbindung desselben, jenes wie diese mit einer solch' eigenthümlichen Schattirung umgebend, die gleichsam die einzelnen Charaktere des Gesammtbildes erst in ihrer expressiven Sonderheit hervortreten läßt, und die daher ziemlich dasselbe ist, was in der Malerkunst die einzelnen Tinten, wodurch die künstlerische Conception in der Zusammenstellung der mancherleien Figuren des Bildes ihre allgemein verständliche Erklärung empfängt. Der taktische wie der rhythmische Accent ist an bestimmte Regeln, an feste und nach einem gewissen organischen Maaß stets gleichartig wiederkehrende Formen gebunden; der emphatische Accent aber, als unmittelbarer Ausdruck einer Gefühlsregung oder als die gleichzeitige Versinnlichung irgend einer besonderen Modificirung und Nuancirung dieser, ist frei von allem solchen Regelzwang, schnell wie der Gedanke selbst und beharrlich oder momentan, wie die Empfindung, immer aber tief, weil rein geistig. Daher zeigt sich freilich auch sein didaktischer Stoff nur als ein sehr allgemeiner, und hält es, ungeachtet seiner erkannten Wichtigkeit und Wesentlichkeit zum vollendet schönen, ja auch nur

einigermaßen ausdrucksvollen Vortrage, schwer, sehr schwer, die Lehre von dem Gefühlsaccente in gewisse, für jeden Fall leicht anwendbare und überall ausreichende Regeln zu bringen; doch scheint das auch kaum nothwendig, da das Gefühl selbst hier allein die expressive und thätige Persönlichkeit ist und solches, ist es einmal und wirklich, mit vollkommener Reinheit und Lebendigkeit vorhanden, hier nicht minder und eben sowohl das Rechte zu jeder Zeit trifft und treffen wird, wie in allen andern Beziehungen und Bereichen, wo das, was geschehen soll, allein dem Gefühle überlassen und von diesem vollbracht wird. Es verhält sich in dieser Hinsicht mit dem Vortrage in der Musik eben so und nicht anders, als mit dem Vortrage in der Redekunst. Der Schauspieler, der ganz erfüllt ist von dem, was durch seine Rolle dargestellt werden soll, wird unbekümmert um jeden Regelzwang jedes Wort auch, das von dem Dichter der von ihm repräsentirten Person in den Mund gelegt wurde, mit demjenigen Pathos aussprechen, der nöthig ist, den Hörer dasselbe Gefühl klar mit empfinden zu lassen. Ein Anderes ist es mit den rhythmischen und logischen Accenten: lediglich einer vom Verstande geläuterten Fantasie angehörig, fordern diese Studium, Nachdenken, und genügen sich nicht, um ihrer Richtigkeit willen, mit einem blos lebendigen Auffassen des Redesinnes. Uebrigens ist das Wesen des Gefühls — wie ich bei anderer Gelegenheit schon ausführlicher darlegte *) — doch auch kein solch' freies und dem urtheilenden Verstande entrücktes, daß sich nicht wenigstens im Allgemeinen und Ganzen ziemlich bestimmt gefaßte und verlässige Andeutungen darüber geben ließen; und legt es der geistigen Erkenntniß besonders da seinen Inhalt klar vor, wo, einmal vorhanden, es in seiner eigenen Bewegung und Lebensthätigkeit begriffen ist, so muß auch der musikalischen Vortragslehre in sofern noch möglich seyn und werden, Regeln über den Gefühlsaccent aufzustellen, als dieser Accent ausschließlich auf die Art und Weise jener Lebensthätigkeit, also auf Rhythmus und Charakter des Gefühls, und nicht auch auf den eigentlichen Ton desselben Beziehung hat, welcher letztere vielmehr als von der Composition selbst schon geschaffen gedacht werden muß. Das Gefühl an und für sich, das

*) Vergl. im ersten Capitel die §§. 19 ff.

durch den Vortrag eines Tonstücks zum musikalischen Ausdrucke gelangen soll, wird durch den Vortrag (als solchen) nicht erst geschaffen, sondern ist vielmehr als ein schon Gegebenes zu betrachten; nur die verschiedenen Regungen dieses Gefühls, seine Grade, Steigerungen, Verbindungen, kurz seine ganze Lebensthätigkeit — diese sind, was durch die Art und Weise des Vortrags und lediglich durch diesen ein anschaubares und verständliches Farbenspiel (mittelst des Gefühlsaccents) erhält, und ist es nun aber hier auch, wo Gefühl und Verstand sich in ihrer Wechselwirkung auf einander begegnen, so muß diesem unausbleiblich möglich seyn, aus dem Wesen jenes leitende Regeln für dessen Aeußerung in solcher speciellen Richtung zu abstrahiren, um so mehr, als diese Richtung wiederum lediglich eine rhythmische ist und der Verstand daher bei eben erwähntem seinem Unternehmen sich abermals nur an Natur und Wesenheit des Rhythmus anzulehnen hat.

Dies zugegeben und vorausgeschickt Alles, besteht nun der Gefühls-Accent zunächst, seiner äußeren Gestalt und Anwendung nach, gleich dem taktischen und rhythmischen, in nichts Anderem als in einem besonderen Betonen oder Hervorheben einzelner Töne oder auch ganzer Stellen, und was seine Lehre demnach vor Allem zu untersuchen und zu bestimmen haben wird oder zu bestimmen hat, umfaßt einfach die Frage, welche Stellen oder Töne es sind in einem Tonstücke, die auch außerhalb des blos taktischen oder rhythmischen Accents noch insbesondere um des richtigen Gefühlsausdrucks willen hervorgehoben werden müssen? — Doch entspricht diese blos stärkere oder schwächere Betonung einzelner Stellen oder Töne noch keineswegs allein und ganz der Art und Weise, wie ein Gefühl in seinen mancherleien Regungen und Richtungen thätig zu seyn vermag, sondern zum Höchsten nur seinem Charakter, und unsere Lehre hat daher, nach Beantwortung jener Fragen, zur Erledigung ihrer Aufgabe sofort weiter nach denjenigen Mitteln auch noch zu forschen, durch welche es möglich wird und werden kann, nicht blos den Charakter, sondern auch jede Art und Weise der Lebensthätigkeit eines gegebenen Gefühls für jeden einzelnen Fall dem Seelenauge des Hörers anschaulich in der Musik darzustellen.

§. 63.

Fortsetzung.

Bei der ersten Frage zuvörderst stehen bleibend, die uns aufgiebt zu bestimmen, welche einzelne Töne und Stellen in einem Tonstücke auch außerhalb des blos taktischen und rhythmischen Accents noch besonders um des richtigen Gefühlsausdrucks willen hervorgehoben werden müssen, so suchen in dieser Beziehung zwar die Componisten schon dem Vortrage dadurch zu Hülfe zu kommen und eine fehlerhafte Accentuation zu verhüten, daß sie dergleichen Töne und Stellen ausdrücklich mit einem der sogenannten accidentalen Vortragszeichen, als: forte und piano, tenuto, rinforzando und welche dergleichen mehr, in entsprechender Weise überschreiben; allein so viele und mancherlei dieser Zeichen, Wörter und Umschreibungen, die alle auch später in einem besonderen Anhange alphabetisch aufgeführt und erklärt werden sollen, — so viele dergleichen wir besitzen, reichen sie dennoch bei Weitem nicht aus, auch nur den wirklichen Grad der Stärke, wie viel weniger alle diejenigen Stellen und Töne genau zu bezeichnen, die um des seelischen Ausdrucks willen einer besonderen Betonung bedürfen; und es bleibt ihrer ungeachtet demnach dem eigenen Ermessen des Spielers oder Sängers in dieser Beziehung noch Vieles zu ordnen, zu thun und zu beurtheilen übrig, so gewiß demselben als unerläßliche Pflicht zugleich obliegt, jene Zeichen in dem Vortrage, und zwar um der Güte dieses willen, gewissenhaft und nach bestem Wissen und Fühlen zu beobachten oder zu befolgen. Wie überhaupt auch würde eine Composition mit dergleichen (accidentalen) Vortragszeichen werden, wollte der Componist bei jeder einzelnen Accentnote durch sie anzudeuten suchen, auf welche Art und Weise und wie wenig oder viel betont dieselbe vorgetragen werden soll; kaum daß sich dann noch ein bequemes Lesen der Noten erwarten ließe; und wollte dies auch geopfert werden, so wäre solch' hohen Preises ungeachtet und mit der unsäglichsten Mühe doch am Ende Nichts weiter erreicht denn ein bloßes Ohngefähr, da alle jene Zeichen, ohne Ausnahme, niemals als bestimmte, als absolute, sondern lediglich nur als relative, als allgemeinhin andeutende gelten können. Schreibt der Componist z. B. über eine Note ein forte oder piano, ein forzando oder was dergleichen —

sagt er damit etwa mehr, als: diese Note trage man überhaupt stark, schwach, gestoßen oder wie noch anders vor? — Nein! — das Wieviel der Stärke oder Schwäche rc. bleibt ihm ohnmöglich dadurch zu bestimmen und so stets noch dem Ermessen und Gefühle des Vortragenden anheim gegeben. Deshalb beschränkt sich die Composition bei Anführung dieser und solcher Vortragszeichen (die übrigens alle oder doch der Mehrzahl nach einen ausschließlich emphatischen Zweck haben) auch meistens nur auf die Hauptstellen und wesentlichsten Noten, kurz auf diejenigen Töne, welche vornehmlichst eine besondere accentische Vortragsweise erfordern und welche dessenungeachtet von dem Spieler oder Sänger als solche leicht übersehen werden könnten, im Uebrigen das in dieser Beziehung Richtige dem Vortragenden überlassend, zu welchem sie zudem um so mehr auch ein dahin zielendes Vertrauen hegen zu dürfen meint, als die Kunst des Vortrags nicht blos eine Kunst für sich ist, die fast nicht minder Talent denn die Tonsetzkunst erfordert, sondern die vorzugsweise auch auf der Anlage und Fertigkeit beruht, eine gegebene Composition sowohl ihrem formalen als ihrem seelischen Inhalte nach genau und in allen ihren Theilen rc. zu verstehen. Was dieses Talent, diese Anlage und Fertigkeit überhaupt betrifft, so haben wir uns darüber bereits in dem vorhergehenden Capitel wie theils in der Einleitung zu unterrichten gesucht; und darf wirklich angenommen werden, daß Jeder, der ein Tonstück vorträgt und das dazu nöthige Talent, jene Anlage und Fertigkeit in Verbindung mit den erforderlichen technischen und mechanischen Kräften, besitzt, auch in sich selbst schon wenigstens einen allgemeinen Führer bei Anordnung, Vertheilung und Ausübung der emphatischen Accente birgt, so hat, behufs speciellerer Beantwortung Eingangs aufgestellter Frage, die Vortragslehre wohl Nichts weiter mehr zu thun, denn nur jene eigene, subjektive Leitung durch das noch insbesondere zu unterstützen, was eines Theils die Erfahrung, andern Theils die Kunstphilosophie in dieser Hinsicht als das einzig Rechte erkannt und bestätigt hat, und was ich hier in Folgendem kurz zusammenfasse.

1. Den emphatischen Accent ganzer (größerer oder kleinerer) Stellen zunächst betreffend, so lehrt das gesunde Gefühl und ein nur halb gebildeter Schönheitssinn schon, wie viel mehr die Philosophie der Kunst, daß Tonstücke oder einzelne Stellen daraus,

welche einen munteren, frohen, freudigen, lebhaften, entschlossenen, erhabenen, kühnen, feurigen und welchen denen ähnlichen Charakter an sich tragen, im Allgemeinen auch einen kräftigen, ziemlich lebhaft und stark accentuirten Vortrag erfordern; und dieser allgemein starke, lebhafte Accent muß sich steigern, je heftiger und lebhafter der Affekt oder die Empfindung wird; doch darf er auch bei solcher Steigerung noch keineswegs und niemals denjenigen höchsten Grad der Kraft und Stärke des Tones erreichen, welcher keinerlei Hervorhebung des einen oder andern einzelnen Tones im Verlaufe der Stelle mehr zuließe, weil sonst nicht einmal die Ausübung des taktischen und rhythmischen Accents, wie viel weniger die emphatische Accentuation dieses oder jenes besonders nachdrucksvollen Tones mehr möglich seyn würde. In einem Allegro furioso z. B. ist allerdings das forte weit stärker als etwa in einem Allegro scherzando oder welch' anderem blos munterem Satze; allein es darf doch keineswegs auch so stark schon seyn, daß es nicht noch ein fortissimo, und auch dieses fortissimo wieder darf noch keineswegs so stark seyn, daß es nicht noch eine merkliche Betonung einzelner Noten und überhaupt einen taktischen und rhythmischen Accent zuließe. Man fühlt das Schwierige, selbst nur in dieser Allgemeinheit des emphatischen Accents das richtige Maaß zu treffen. — Tonstücke oder Stellen von sanftem, zufriedenem, unschuldigem, spielendem, naivem, bittendem, zärtlichem, liebreichem, rührendem und welchem ähnlichen Charakter wollen im Allgemeinen mit einem geringeren Grade der Tonstärke vorgetragen seyn, und dies Verhältniß nimmt zu, je mehr jener Charakter ein milder, sanfter und ruhiger ist; doch darf ebenfalls auch hier der Grad der Schwäche niemals so weit kommen, daß erforderlichen Falls bei der einen oder anderen Note nicht ein noch geringerer Grad möglich wäre. Deshalb darf auch, wenn Componisten ein ganzes Tonstück oder einzelne Stellen daraus mit sempre forte oder sempre piano überschreiben, dies nicht im strengsten Sinne des Worts und etwa so verstanden werden, als ob das ganze Tonstück oder die ganze Stelle hindurch eine sich jeder Zeit gleiche Stärke beobachtet werden müßte, sondern es soll dadurch nur das Ohngefähr des allgemeinen Charakters des emphatischen Accents angedeutet werden und läßt daher für die besondere und charakteristische Nuancirung der einzelnen Stellen und Noten immer noch Raum genug übrig. Im Weiteren

trifft diese Lehre von dem emphatischen Accente ganzer Tonstücke (oder doch mehr oder weniger größerer Stellen daraus) zusammen mit der Lehre von den verschiedenen Ausdrucksformen im musikalischen Vortrage, zu welcher schon das voranstehende erste Capitel oder die allgemeine Vortragslehre Gelegenheit bot *).

2. Den emphatischen Accent einzelner Noten oder Töne betreffend, so sind es überhaupt zunächst alle Dissonanzen, dissonirende Accorde oder dissonirende Melodientöne, welche eine besondere Betonung erfordern, und diese um so mehr, je stärker die Dissonanz selbst ist. Der Grund hiervon liegt in dem ästhetischen Wesen, der psychischen Natur der Con- und Dissonanzen. Die Consonanz ist die Ruhe, der Frieden, die Dissonanz aber die Unruhe, der Unfrieden; die Consonanz ist die Liebe, und wie diese die Quelle aller Tugend, Ruhe und Glückseligkeit, so sie auch der Pol alles reinen Verhältnisses in der Musik; die Dissonanz aber ist der Haß, das Princip der Bewegung, das, wo es gilt, auch diese Bewegung, dieses lautere Wesen in das äußere Leben überträgt, und dies um so mehr, um so stärker und kräftiger, je heftiger, stürmischer es selbst ist. Daher pflegen auch alle Vor- und Aufhalte, so wie die meisten Vorschläge einen besonderen und anhaltenden Nachdruck zu verlangen, weil sie sämmtlich Dissonanzen sind; und die folgende auflösende Consonanz tritt ruhiger, sanfter ein, wie eine Gewalt, welche die brausende Stimme der Leidenschaft beschwichtigt und statt des eben erfahrenen Unfriedens wieder Frieden in die Seele des Hörers trägt. Wie indessen der Grad des Accents bei den Dissonanzen zu- und abnimmt, je nach dem Grade der Stärke ihres dissonirenden Verhältnisses, so wollen auch die minder consonirenden Töne und Accorde immer noch bewegter und erregter vorgetragen seyn als die vollkommen consonirenden; und eben so erfordern diese Consonanzen überhaupt wieder einen markirteren Vortrag, wenn der Gefühlszustand, der durch sie ausgedrückt wird, noch neu und in der Steigerung begriffen ist. Bewegt sich z. B. ein Satz längere Zeit hindurch in dissonirenden Harmonien, so muß, eben wegen dieser seiner längeren Dauer, der dadurch bewirkte Ausdruck nothwendig abnehmen, und der endliche Eintritt consonirender Verhältnisse wird eben so freudig und froh an unser Ohr anschlagen,

---

*) Man sehe dort die §§. 25 ff.

als er eben deshalb auch einen mehr erregteren und accentuirteren Vortrag veranlaßt. Die umgekehrte Ursache erzeugt natürlich auch entgegengesetzte Wirkungen *).

Dann sind unter den besonders zu accentuirenden einzelnen Noten oder Accorden auch diejenigen aufzuführen, mit welchen eine wenig vorbereitete, unerwartete Harmonie und nun urplötzlich oder auch nur einleitungsweise eintritt. Es kommt hierbei das in Betracht, was ich im voranstehenden ersten Capitel über die Neuheit eines Gefühls sagte **). Wenig oder gar nicht vorbereitet sind solche Schritte in mehr oder weniger entfernte Harmonien z. B. bei den sogenannten Trugschlüssen, bei denen die Dominante zu einem ganz anderen als dem Accorde der Tonica übergeht, und je unerwarteter nun dieser Uebergang ist, desto neuartiger ist auch das dadurch angeregte Gefühl und desto stärker wird dieses daher seyn, was stets eine merkliche Accentuirung zur Folge hat. Mehr eingeleitet und weniger urplötzlich ist ein solcher Harmonienschritt unter Anderem bei den sogenannten Sequenzen oder da, wo Modulation an Modulation, weil Dominant= an Dominantaccord sich reiht; mit jedem Schritte erreichen wir in solchem Falle eine neue Harmonie und hat dies, in Betracht der eigenthümlichen expressiven Natur einer jeden unserer Tonarten und tonischen Harmonien, auch stets den Schritt in eine neue Empfindungsart zur Folge, so geht daraus ebenfalls hervor, nicht allein daß alle solche Accorde und Töne der Reihe nach stark accentuirt werden müssen, sondern auch daß diese Accentuation im steten Zunehmen zu geschehen hat, da das Forteilen von Gefühl zu Gefühl unser Denk= und Empfindungsvermögen zu besonderer Thätigkeit anreizt und dieser Reiz eine stets erhöhete Kraftentwickelung zur Folge hat ***).

---

*) Es geht aus diesem Lehrsatze zugleich hervor, wie nothwendig für jeden praktischen Musiker wenigstens einige Kenntnisse der musikalischen Harmonie sind, da ohne solche Kenntnisse ihm niemals möglich seyn wird, zu entscheiden, welche Tonverhältnisse in seinem Vortrage die — und zwar mehr oder weniger dissonirenden und mehr oder weniger consonirenden sind, und ohne diese Bestimmung er doch niemals eines wirklich guten, ausdrucksvollen (weil nicht richtig accentuirten) Vortrags fähig seyn kann, außer er will darin erscheinen blos als ein mechanischer Nachbildner etwa vorhandener guter Muster.

**) Man sehe dort den §. 19 ff.

***) Auch hier leuchtet die Nothwendigkeit harmonischer Kenntnisse, um ein Tonstück wirklich gut vorzutragen, unwiderleglich klar ein.

§. 66.

Fortsetzung.

Die zweite Frage, welche uns die Lehre von den emphatischen Accenten im Vortrage vorlegte (s. oben §. 64), betraf die Mittel, wodurch nicht blos, wie bei der einfachen (mehr oder weniger starken) Betonung, der Charakter und der Grad der Stärke eines Gefühls, sondern wodurch auch die Art und Weise der Lebensthätigkeit dieses Gefühls (sein Rhythmus und sein eigentlicher Ton) ausgedrückt wird und unter allen Umständen ausgedrückt werden kann. Die wesentlichsten unter diesen Mitteln sind unstreitig wohl: einmal das Tragen, Stoßen und Schleifen (oder Binden) der einzelnen auf einander folgenden Töne; dann das sogenannte Portamento und Tremolo; hiernach ein Eilen und Zögern (accelerando und ritardando) im Tempo, woran sich unmittelbar das bekannte Wachsen und Abnehmen in der Tonstärke (crescendo und decrescendo) schließt; fünftens ein absichtliches Spielen oder Singen ohne strengen Takt; sechstens das sogenannte tempo rubato; siebentens das, was man in der Musik meist mit messa und mezza voce bezeichnet, und endlich achtens alle übrigen Figuren und Manieren, welche unsere Kunst besitzt, sich im Vortrage einen eigenthümlichen Reiz und eine besondere, eigenthümliche und nun entweder charakteristische oder auch blos ästhetische Bedeutung zu verleihen.

§. 67.

Fortsetzung.

1. Das Tragen, Stoßen und Schleifen (oder Binden) der einzelnen auf einander folgenden Töne (appoggiato, staccato und ligato) wird von den Componisten stets selbst genau vorgeschrieben, und es kommt hier also, in Betreff der Anwendung dieses Mittels zu einem guten und gefühlvollen Vortrage, nur auf eine richtige, exacte Ausführung an, die zu lehren aber nicht meine Aufgabe in diesem Buche seyn kann, sondern die Sache der praktischen Schule ist. Die Art und Weise, wie die Vorzeichnung dieser Vortrags-Nuancen oder emphatischen Accente und Articulationen von Seiten der Componisten geschieht, besteht entweder in Anführung

der Wörter appoggiato, staccato und ligato über den so vorzutragenden Noten, oder in Anführung der Zeichen, welche unsere Tonschrift mit gleicher Bedeutung statt jener Wörter in sich aufgenommen hat (das Tragen oder appoggiato durch ⌒...., das Stoßen oder staccato durch .... oder '''', und das Schleifen oder ligato durch ⌒ (über oder unter den Noten). Völlig gleich wie mit dem Tragen, Stoßen rc. der Töne verhält es sich mit der Vortragsmanier des pizzicato, Flageolet und welcher anderen, die ebenfalls von den Componisten selbst stets vorgeschrieben und bereits von der praktischen Schule, doch auch hier im Anhange so weit es mit Worten möglich ist, erklärt werden.

2. Ein anderer Fall ist es mit dem Portament und theilweise auch mit dem Tremolo, welche beide Gefühls-Accentuationen oder Artikulationen nicht immer von den Componisten ausdrücklich vorgeschrieben werden und gleichwohl am rechten Orte von mächtigem Reiz seyn können. — Das Portament besteht theils in einem Halten und Tragen des einzelnen Tons nach seinen verschiedenen möglichen Schattirungen, theils und vorzüglich aber in einem Uebertragen und Verschmelzen desselben in den anderen folgenden, welches dann am vollkommensten ist, wenn der Ton in seiner vollen Gleichheit der Stärke, Fülle und Rundung dabei bleibt. Daher darf es auch nicht mit dem widerlichen Ueberziehen des einen Tons in den anderen verwechselt werden, und ist blos der menschlichen Stimme und den dieser am nächsten stehenden Blas- und Geigeninstrumenten möglich. Es trägt ein solcher Vortrag unnennbaren Reiz in sich, der zugleich aber auch etwas Wehmüthiges, Weichliches und tief innig Rührendes an sich hat. Deshalb darf denn auch nur in den langsamen cantabeln Stellen und auch in solchen nur dann Gebrauch davon gemacht werden, wenn der Ausdruck Sanftmuth und Milde, ein Hoffen und Sehnen ist, wo das Portament, das durch keinerlei Zeichen deutlich gemacht zu werden vermag, indeß von außerordentlicher Wirkung seyn kann. Geschieht der Tonschritt dabei aufwärts, so verbindet sich das Portament meistens auch mit dem sogenannten Schwelltone und der folgende Ton erhält einen nachdrücklichen Accent, wodurch sich ein sehnliches Hoffen, eine freudige, erhebende Zuversicht ausspricht; und geschieht der Tonschritt abwärts, so ist meistens das gerade Gegentheil von allem Ebenerwähnten der Fall, so wie auch der Ausdruck mehr zu dem der milden Ruhe, Ergeben-

heit und des In-sich-selbst-verlieren wird. — Das Tremolo nähert sich dem Portament da, wo dies blos in einem verschieden nuancirten Tragen und Halten ein und desselben Tones besteht, und es läßt sich auch diese zu ihrer Zeit tief ergreifende Tonarticulation nur im Gesange und auf den diesem im Charakter am nächsten stehenden Instrumenten, also Blas- und Geigeninstrumenten, vollkommen gut und richtig ausführen, indem sie nicht verwechselt werden darf mit dem eigentlichen Trommeln und Rollen auf einem oder mehreren Tönen, sondern ich verstehe darunter hier jenes leichte Beben des Tonklanges, das unser ganzes Nervensystem in eine gleiche Bewegung zu versetzen scheint, das auf Geigeninstrumenten z. B. dadurch hervorgebracht wird, daß der Finger auf der Saite sich zitternd hin und her bewegt, und für welches die Tonschrift fast noch gar kein eigenthümliches Zeichen besitzt. Beim Ausdrucke der Wehmuth, tiefer Leidenschaftlichkeit, des innersten Schmerzes — welch' namenlosen Reiz, welche Allmacht kann da dieser Gefühlsaccent dem langsamen, wahrhaft gesungenen Tone verleihen?! — All' unser Seyn scheint da aufzugehen in Gefühl, und die gesammte Innerlichkeit sich zu verkörpern in dem lebenden Klang.

3. Das Eilen und Zögern im Vortrage, wodurch sich ein Zu- und Abnehmen der Gefühlsthätigkeit und all' unseres lebendigen Seyns ausspricht und das sich daher stets über mehr oder weniger umfangreiche Stellen ausdehnt, deutet der Componist meistens an durch accelerando und ritardando oder denen in der Bedeutung gleichen oder ähnlichen Wortbezeichnungen, als stringendo, rallentando etc. *). Indessen ist dies doch auch nicht immer der Fall und giebt es Stellen, bei welchen der Componist als sich von selbst verstehend voraussetzt, daß sie eilend oder zögernd vorgetragen werden und die daher auch von Jedem, der ein Tonstück gut vorzutragen versteht, wirklich in solcher Weise vorgetragen werden. Dahin gehören — was zunächst das Eilen betrifft — namentlich alle besonders starke und lebhafte Stellen in Tonstücken von heftigem Charakter; ferner diejenigen Stellen, in denen ein vorangegangener Gedanke in erhöhetem oder verstärktem Tonmaaße wiederholt wird; drittens gehören dahin diejenigen kürzeren oder längeren lebhaften Gedanken, wodurch größere Stellen sanften, ruhigen Charakters als

*) S. den Anhang.

gleichsam Zwischensätze unterbrochen werden; viertens kann auch wohl bei einer Stelle, durch welche unerwartet ein lebhafter Gedanke oder Affekt ausgedrückt wird, ein mäßiges Eilen statt finden; und endlich fünftens ist dies der Fall bei allen sogenannten Steigerungen oder solchen Stellen, in welchen sich ein lebhafter Gedanke oder überhaupt eine lebhafte Tonfigur mehrere Male auf einer immer höheren Tonstufe wiederholt (bei den sogenannten Versetzungen). — Bei Stellen, welche sich durch einen vorzüglich zärtlichen, schmachtenden, traurigen &c. Inhalt vor den übrigen auszeichnen, kann dagegen die Wirkung mittelst eines zunehmenden Zögerns ungemein verstärkt werden. Eben so trägt man gern die Töne vor gewissen Fermaten nach und nach etwas langsamer vor, gleichsam als erschöpfe sich die Kraft bis zum letzten Hinschwinden und erfordere ihre Wiedererstehung nun längere Ruhe. Auch die Stellen, welche gegen Ende einer Periode oder sonstigen Abtheilung des Tonstücks mit diminuendo, diluendo, smorzando, morendo und dergleichen bezeichnet sind, erfordern zugleich ein allmähliges Abnehmen der Bewegung, obschon jene Ausdrücke sich nur auf ein Abnehmen der Tonkraft beziehen. Ferner kann, mag der Componist es vorgeschrieben haben oder nicht, etwas zögernd vorgetragen werden ein zwischen zwei stark und lebhaft vorzutragenden Gedanken eingeschobener sanfter, rührender, cantabler &c. Satz; nur nimmt man hierbei die Bewegung nicht erst nach und nach, sondern meist sogleich, jedoch kaum bemerkbar, etwas langsamer. Daher wechselt auch in solchen Tonstücken, in denen zwei Charaktere entgegengesetzter Art musikalisch dargestellt worden sind, fast fortwährend der eilende und zögernde Vortrag, wie namentlich die vielen und besonders dramatischen Singduetten und, um auch aus der reinen Instrumentalmusik ein in dieser Hinsicht merkwürdiges Beispiel anzuführen, in jener Claviersonate von Ph. E. Bach, welche — nach seinen eigenen Worten — „gleichsam ein Gespräch zwischen einem Melancholicus und Sanguinicus unterhalten“ soll. Hiernach gehören zu den Stellen, die etwas anhaltend, zögernd vorgetragen werden können und müssen, die mit kleineren oder größeren Noten angedeuteten und gemeiniglich mit senza tempo, ad libitum oder dergleichen überschriebenen Verzierungen der Fermaten, Cadenzen &c.; ferner die, und am meisten in sogenannten Rondosätzen vorkommenden, Uebergänge und Einleitungen in das Hauptthema, den Haupt-

gedanken ꝛc.; die Wiederholungen sanfter, ruhiger Gedanken; und endlich diejenigen Stellen, in denen sich irgend eine Figur oder ein Gedanke mehrere Male auf einer immer tiefer liegenden Tonstufe wiederholt, um scheinbar zuletzt gleichsam unterzugehen und sich zu verlieren in dem Dunkel tieferer Tonklänge.

4. Unmittelbar in Verbindung mit einem zweckmäßigen Eilen und Zögern — sagt ich vorhin (§. 66) schon — steht gemeiniglich auch ein Wachsen, Zu- und Abnehmen der Tonkraft, das crescendo und decrescendo. Es ist dies dasjenige für unsere Empfindung gleichsam, was die anziehende Kraft des Mondes für das Meer, die schaffende Kraft der Ebbe und Fluth, und daher unmaßgeblich bedingt von dem Gefühle selbst, in dessen Thätigkeit niemals ein Stillstand, sondern ein stetes solches Verhältniß von crescendo und decrescendo, von Entstehen, Zunehmen und wieder Vergehen, statt hat. Ich wies dies näher schon oben, bei Betrachtung des rhythmischen Accents nach. Als solcher von der natürlichen Art und Weise der Gefühlsthätigkeit unmittelbar selbst gebotener Accent übt dieses crescendo und decrescendo im Vortrage aber auch wieder einen namenlosen Reiz auf dieselbe aus, und dies eben sowohl bei ganzen und größeren oder kleineren Stellen als bei einzelnen Noten oder Tönen, bei denen es zum sogenannten Schwelltone wird, der immer da eintreten sollte, wo ein Ton von längerer Dauer vorkommt, weil bei stets gleichkräftigem Aushalten eines solchen Tones das Bild einer geraden Linie erregt wird und dies bekanntlich niemals eine höhere Schönheit an sich zu tragen vermag.

§. 68.

Fortsetzung.

5. Weniger streng im Takte als vielmehr nach unmaßgeblicher Bestimmung des Gefühls müssen, außer den sogenannten freien Fantasien, den verzierten Cadenzen, Fermaten und überhaupt allen ausschließlich dem Geschmacke des Spielers oder Sängers überlassenen Stellen (ad libitum, a piacere etc.), namentlich auch die mit dem Worte Recitativo überschriebenen Stellen vorgetragen werden. Es kommen dieselben nicht blos in der Vocal-, sondern auch in der reinen Instrumentalmusik vor, und nimmt man dabei die Noten streng taktmäßig, obschon sie meistens genau im Takte geschrieben

worden sind, so wird niemals die eigentlich beabsichtigte und rechte Wirkung damit erzielt. Diese nämlich soll keine andere seyn, als den Hörer glauben zu machen, er vernähme Jemand oder eine Stimme mit musikalischen Tönen *sprechen*, und so metrisch schön nun auch der Mensch die Worte seiner Rede stellen und ordnen mag, niemals *spricht* er doch in völlig rhythmischem und metrisch streng geregeltem Maaß, nicht hebt er die rhythmischen, sondern nur die logischen Accente der Worte dabei hervor. Daher verläßt denn auch der musikalisch recitativische Vortrag jedes taktische oder größere rhythmische Metrum, hebt blos *die* Noten durch Schwere der Tonkraft oder durch Länge der Zeitgeltung hervor, welche ihm als die besonderen Träger des gleichsam rednerischen Sinnes erscheinen, und bekümmert sich dabei selbst nicht einmal um den taktischen Zeitwerth der einzelnen Noten und Töne. Die Bestimmung, welche die logisch schweren Noten in einem solchen Satze sind, muß allerdings nun dem Gefühle des Vortragenden überlassen bleiben, doch fallen dieselben auch meistens auf eine gute Zeit und sind von dem Componisten durch einen größeren Zeitwerth ausgezeichnet. Am besten wird ein solcher recitativischer Vortrag gelingen, wenn der Sänger die Worte, die er dabei zu singen hat, so, d. h. mit denjenigen Accenten singt, mit denen er sie rednerisch vortragen, declamiren würde, und wenn der Instrumentalist sich etwa passende Worte dazu denkt und nun die Töne so spielt, wie er diese Worte im rednerischen Vortrage sprechen würde *). — Will der Componist außerdem ein Tonstück oder eine größere Abtheilung desselben nicht strenge im Takte vorgetragen haben, was wohl um des richtigen Ausdrucks willen vorkommen kann, so pflegt er dasselbe oder diese mit „con discrezione" zu überschreiben. In solchem Falle bleibt also der Beurtheilung und dem Gefühle des Spielers oder Sängers überlassen, bei gewissen dazu geeigneten Stellen die Bewegung etwas langsamer oder schneller oder hie und da auch wohl von der Strenge des taktischen Metrums etwas abzuweichen. Uebrigens darf dabei niemals zu weit in der Freiheit gegangen werden, und wohl ist auch zu bemerken, daß mit der Bezeichnung con di-

*) Im Weiteren vergleiche man hier im vierten Capitel die Lehre vom Recitativ.

screzione häufig nur ein guter, einsichts- und geschmackvoller Vortrag überhaupt angedeutet werden soll *).

6. Unter dem sogenannten tempo rubato (oder robato, wörtlich: gestohlenes Zeitmaaß) wird Zweierlei verstanden. Einmal begreift man darunter das Verrücken der Noten mittelst Vorausnahme oder Verzögerung derselben, wodurch gewissen Noten etwas von ihrem Werthe entzogen und anderen dafür so viel mehr zugetheilt wird; und dann begreift man darunter das Verlegen der Accente von den Hauptnoten auf diejenigen Noten in einem Takte, denen nach der ursprünglichen und eigentlichen Art des Rhythmus dieser Taktart kein Accent zukommt. Man sieht, daß beide Gattungen des Tempo rubato so ziemlich mit dem zusammentreffen, was wir neuerer Zeit Syncopien in der Musik nennen, und gegenwärtig überläßt dieselbe auch kein Componist mehr dem freien Willen des Vortragenden, sondern schreibt sie selbst und ausdrücklich, dort in der Note, hier in den verschiedenen Accentzeichen des forte und piano, vor. In älteren Zeiten pflegte es ziemlich als allgemeine Regel zu gelten, daß alle Vorschläge, Dissonanzen, leiterfremde (durchgehende) Töne und diejenigen Töne auf irgend eine Weise im tempo rubato vorgetragen werden müßten, welche die eben gegenwärtige Harmonie charakteristisch bezeichnen. Daß damit aber dem Vortrage ein gar gefährlicher freier Spielraum gelassen und namentlich von demselben das Vorhandenseyn der gründlichsten harmonischen Kenntnisse gefordert wurde, leuchtet ein, und bei der ungleich bilder-, farben- und figurenreicheren Entwickelung unserer praktischen Tonkunst, wie bei dem damit in Verbindung stehenden Abnehmen allgemeiner theoretischer Ausbildung war es daher gut, daß die Composition dieser Freiheit durch ausdrückliche Bezeichnung jenes tempo bestimmte Gränzen setzte.

7. Der Vortrag mit halber Stimme (mezza voce) kommt allerdings auch in der Instrumentalmusik vor, unterscheidet sich hier aber wenig oder gar nicht von dem piano, indem er auf nichts Anderes denn blos auf das äußere Maaß der Tonstärke Beziehung haben kann. In der Vocalmusik dagegen, im Gesange, übt die mezza voce auch einen wesentlichen Einfluß auf die Klangfarbe, und wird daher zu einem eigenthümlichen emphatischen Accent, der

*) S. im Anhange den Art. discrezione.

rechten Orts seine Wirkung nie verfehlt. Es wird diese sogenannte halbe Stimme nämlich mit verhältnißmäßig schwachem Athemfluß bei partieller Schließung der Stimmritze erzeugt, und nicht allein, daß dadurch der Klang an und für sich weit zarter und gleichsam flötenartiger sich gestaltet als bei dem Gesange mit ganzer Stimmritze, mag derselbe noch so schwach (piano) geschehen, sondern die Töne treten auch weit deutlicher und vernehmbarer hervor, als bei dem piano mit gewöhnlicher Intonation. Wo der Ausdruck ein Insichgekehrtseyn, ein Heraus- oder Zurücktreten aus dieser sinnlichen Welt in das Reich reiner, ausschließlicher Geistigkeit voraussetzt, da — meine ich — dürfte diese Vortragsweise am geeignetsten seyn, weil sie — so weit wenigstens meine Erfahrung reicht — hier sich stets von außerordentlicher Wirkung zeigt. Die Innerlichkeit dieser Töne bei der Klarheit ihrer Helle — von selbst, scheint es mir, erinnert sie an eine Abwesenheit von der äußerlichen Gegenwart, an ein Heimlichthun und Heimlichseyn, das in dem Aufschwunge der Idee dann übergeht in das seligste Insichgekehrtseyn, in ein frommes Schwelgen im Gefühle gleichsam, das, mit so vieler und ganzer Hingebung es geschieht, doch jedes Bemerktseyn scheut, um nicht gestört zu werden in dem reinen Sichselbstüberlassen, aber unwillkührlich dann auch dem Hörer zur entzückten Nacheiferung sich mittheilt.

8. Zuletzt zählte ich (oben §. 66) zu den accentischen Mitteln eines gefühl- und wahrhaft ausdrucksvollen Vortrags auch die mancherlei sogenannten Figuren und Manieren, die unsere Kunst besitzt, ihren einfachen Tonweisen jenes reiche Farbenspiel und denjenigen Reiz zu verleihen, worauf die charakteristische Bilderei unseres Gefühllebens zugleich in dem Augenblick beruht, wo dieses sich mehr abhängig zeigt von dem äußeren, sinnlichen Eindrucke und in seiner Thätigkeit auch vorzugsweise nur ein Interesse dafür bewahrt. Doch gehört die Betrachtung dieser Figuren und Manieren noch nicht hieher, sondern werden wir darauf erst geführt im folgenden Capitel, wo von den verschiedenen Gattungsformen des Vortrags die Rede ist, und wo der solchergestalt verzierte Vortrag dann als eine besondere dieser Gattungsformen erkannt werden muß.

§. 69.

Fortsetzung.

dd) Nothwendigkeit der Verbindung der verschiedenen Accente und Art derselben.

Wie sorgfältig und sehr wir übrigens jeden einzelnen der drei bisher gelehrten Vortragsaccente beobachten: völlig Schönes wird nur vor die Sinne und mittelst dieser vor die Seele gebracht, wenn alle drei Accente sich im Vortrage auf das Innigste und dergestalt in einander verschmelzend verbinden, daß keine Art die Bedeutsamkeit der anderen aufhebt, wenn alle sich vielmehr gegenseitig verstärken oder (richtiger) beleben und vergeistigen in einer allgemeinen Durchdringung, und wenn alle sonach ihre gemeinsame Kraft gleichsam besiegeln durch ein eben so geordnetes als bedeutungsvoll freies und daher wahrhaft nothwendiges Wechselspiel.

Der erste unter allen Accenten, der eigentliche Grundaccent, bleibt dabei jedoch stets der logische oder taktische, der grammatikalische. Er ist gleichsam die Grundlinie, der Alles ordnende Umriß, die Zeichnung des noch nicht ausgeführten Gemäldes, worin kein Fehler geschehen darf, wenn das Ganze nachgehends nicht falsch seyn soll, und wo ein Vergehen durch keinerlei Farbenkunst in der Ausführung des Gemäldes, welcher der rhythmische und emphatische Accent gleichen, mehr verbessert und wieder gut gemacht werden kann. Gleich der fehlerhaften Zeichnung in einem Bilde wirkt auch im (scheinbar) gefühlvollsten Vortrage ein fehlerhafter Taktrhythmus störend und den Ausdruck verwischend. Wohl darf — wie wir bei Betrachtung des emphatischen Accents gesehen haben — dem einen Theile des Taktes etwas zugegeben oder abgenommen werden, wohl darf hie und da ein Zögern oder Eilen und dergleichen eintreten; im Ganzen indessen muß sich das Verhältniß der einzelnen Theile zu einander immer so und dergestalt ausgleichen, daß ein fest und bestimmt gemessenes Taktgefühl stets dabei vorwaltend bleibt, obschon dies wiederum auch nicht so weit gehen darf, daß gleichsam eine Maschinenmäßigkeit, eine mathematische Aengstlichkeit daraus entsteht, da auf solche Weise eine Versteifung in den Vortrag kommen würde, welche mit dem Linkischen und Eckigen im socialen Leben verglichen werden darf. Wenn gleich Grundaccent nämlich muß sich der taktische Accent doch gleichsam verlieren unter dem größeren rhythmi-

schen und noch mehr emphatischen, wie die Linien der Zeichnung und des Umrisses unter dem Farbenspiel eines Gemäldes. Daher dürfen die taktischen Accente auch, ungeachtet ihrer Wesentlichkeit, in der Regel nicht so scharf und stark aufgetragen werden als die rhythmischen und emphatischen, namentlich die Einschnittsaccente der rhythmischen Glieder, welche hauptsächlich die beiden äußersten Accente, den taktischen und emphatischen, in glückliche Vereinigung bringen, indem sie, als eigentlich musikalisch oratorische Accente, dieselben ihrer Herrschaft unterwerfen. Doch darf gegenüber von dem taktischen auch im rhythmischen und namentlich emphatischen nicht zu Viel geschehen, weil, zu oft und zu stark angebracht, dadurch eine Manierirtheit im Vortrage, ein widerliches Schmachten und Süßthuen entstehen würde, das nicht reizt, sondern kalt läßt, und das am besten auch beweist, daß der Vortragende kein wirkliches und gesundes Gefühl für seinen Ausdruck in seiner Brust birgt.

Wo, neben dem rhythmischen und emphatischen, der taktische Accent am wenigsten vernachlässigt werden darf, ist im Gesangsvortrage, indem sich hier derselbe in den allermeisten Fällen mit den grammatikalischen und rhetorischen Accentlängen der Textesworte vereinigt. Nach einer allgemeinen Compositionsregel nämlich müssen in der Vocalmusik die langen Accentsylben des Textes stets auf gute, die kurzen aber auf schlechte Takttheile fallen, und halten wir nun im Vortrage einer solchen Musik den taktischen Accent nicht streng genug inne oder heben wir ihn nicht stark genug hervor, so müssen unausbleiblich Fehler gegen die Richtigkeit der Declamation entstehen, die den Ausdruck nicht weniger verwischen als jeder sonstige Fehler im Vortrage überhaupt *).

Der rhythmische Accent ist — wie ich bereits andeutete — als geistiger Vermittler der beiden übrigen Accente am meisten zum Vorherrschen geeignet. Daher trägt man ihn im guten Vortrage auch mit Recht am stärksten auf, weil er dem taktischen Accent durch seine Modification Leben, dem emphatischen Accente dagegen Haltung mittheilt. Wer die rhythmischen Glieder, die Einschnitte derselben, also die Absonderung der verschiedenen Glieder von einander,

---

*) Vergl. hier auch die nachfolgende Lehre von der Artikulation und überhaupt der Aussprache beim Gesange (Orthoepik).

und das Symmetrische der einander gleichmäßig gegenüberstehenden Sätze und Gedanken oder Motive lebhaft in die Sinne fallend zu machen weiß, wird den stärksten Eindruck hervorzubringen im Stande seyn. Ja er wird manche andere Leerheit damit glücklich verhüllen. Darin z. B. der Sieg, den der Wiener Strauß vor vielen anderen Tanzspielern davon trägt; darin — um ein edleres Beispiel zu wählen — Liszt's triumphirender Vorzug vor vielen anderen, im Uebrigen ihm gleichstehenden und im eigentlich Musikalischen ihn wohl noch übertreffenden Clavirvirtuosen.

Den emphatischen Accent betreffend, so habe ich zu seiner obigen Lehre noch zu bemerken, daß das qualitative Maaß seiner Ausübung in den aufgezählten verschiedenen Arten, die wirklich mehr oder weniger starke Färbung seiner einzelnen Töne und Tonfiguren natürlich immer Sache des eigenen Gefühls, der eigenen Poesie des Sängers oder Spielers bleibt. Wäre dies nicht, so hörte ja die Kunst des schönen Vortrags auch eigentlich auf, eine Kunst zu seyn, würde zu einem Mechanischen wie jedes Andere, was sich streng nach Regeln anlernen läßt. Völlig regellos, haben wir gesehen und — hoffe ich — hat sich dadurch auch Jeder überzeugt, ist dieser, scheinbar aller Regel entrückte Accent nicht, aber die Regel kann sich nur als eine objektive, nicht zugleich auch als eine subjektive gestalten, als welche sie bemerktes Maaß des Accents dem Ermessen des Vortragenden anheim zu geben hat, zu dessen bestimmter Geistesbildung dann zu dem Ende noch jenes Schöpfungsvermögen kommen muß, das sich außer sich selbst in eine andere Natur versenken kann. Was in dieser Beziehung der Regel einzig noch zusteht, ist der schon ertheilte Rath weiser Mäßigkeit, weil das Uebermaaß hier unverhinderlich zu Verzerrungen führt.

§. 70.

Fortsetzung.

c) Artikulation oder die Lehre von der Aussprache im Gesangsvortrage.

Zu Allem, der richtigen und reinen Intonation wie der richtigen und ausdrucksvollen Accentuation, gesellt sich bei dem Sänger insbesondere, um ein Tonstück vollkommen deutlich und damit wirklich schön vorzutragen, zugleich noch die Nothwendig-

keit einer richtigen Artikulation. Es betrifft diese nämlich die Art und Weise der Verbindung des rein musikalischen Klanges mit der Aussprache der Wörter beim Gesange, und wie Viel darauf Hinsichts der Deutlichkeit des Vortrags in der Vocalmusik überhaupt beruht, leuchtet ein, wenn man bedenkt, daß nicht allein diese Deutlichkeit eben sowohl eine er= als eine intensive ist *), sondern daß auch zur Richtigkeit und Schönheit der Artikulation Deutlichkeit der Aussprache des Textes für sich noch keineswegs ausreicht, vielmehr dazu auch eine Annehmlichkeit und logische wie ästhetische Biegsamkeit der Stimme gehört, die den Gesang zugleich als musikalische Rede ausdrucksvoll und wirksam auf den Geist des Hörers erscheinen läßt. Dies führt auf eine Unterscheidung der eigentlichen Pronunciation und der wirklichen Artikulation in der Lehre von der Aussprache beim Gesangsvortrage. Erstere, die Pronunciation, besteht in derjenigen Intonation eines jeden Sprachlautes, welche von dem guten Gebrauche der Sprache bestimmt wird, oder darin, daß man einem jeden der beim Gesange auszusprechenden Sprachlaute den richtigen Ton und Klang giebt und sowohl in seiner Einzelheit als in seiner wort= und satzgestaltenden Verbindung mit noch anderen Sprachlauten, und mit ihrer Lehre hat es also hier die musikalische Orthoepik zu thun; letztere, die eigentliche Artikulation dann, ist die sprachliche Unterscheidung der einzelnen Sylben und Wörter unter sich und dergestalt zwar, daß man die Verschiedenheiten oder verschiedentliche Bedeutsamkeiten derselben in Hinsicht auf Wort= und Satzsinn jedesmal mit einem Grade der Stärke oder Schwäche hervorhebt, welcher nicht blos ein richtiges Auffassen und Verständniß dieses Sinnes von Seiten des Hörers möglich macht und sichert, sondern welcher dem Orte auch, wo man singt, vollkommen angemessen erscheint, und dessen Lehre hier umfaßt wird von dem, was wir insbesondere musikalische Declamation heißen.

§. 71.

Fortsetzung.

aa) Musikalische Orthoepik.

In der Orthoepik oder in der Lehre von der richtigen Pronunciation der Sprachlaute beim Gesange (der Lehre von der ge=

*) S. oben §§. 51 ff.

nauen, haarscharfen, elementarisch schönen Lautirkunst) tritt uns als erste Hauptregel entgegen, daß die Consonanten im Gesange nicht anders und sämmtlich eben so ausgesprochen werden als beim guten Reden. Sonach haben wir uns hier, wo blos von der musikalischen Orthoepie die Rede seyn soll, bei der Lautbildung dieser Worttheile gar nicht aufzuhalten. Die Vocale und Dyphthongen dagegen gehen aus dem Sprachton in den Gesangton über, und ändert sich dadurch um Vieles und wesentlich ihr Laut, so erhebt sich auch die Erzeugung dieses zu einem besonderen und sehr wichtigen Gegenstande der Lehre vom musikalischen Vortrage.

Ein Gesangton ist ein aus den Lungen durch die Stimmritze strömender Luftstrahl, der durch die freiwillige, akustisch gleichmäßige Vibration der Stimmbänder zum Tönen gebracht wird. Soll nun, nach Erforderniß des beim Gesange auszusprechenden Wortes, der Vocal a (der klarste und schönste Stimmlaut) in diesem und einem solchen Luftstrahle gehört werden, so muß die Zunge ganz darnieder liegen, der Unterkiefer etwas gesunken und die Mundöffnung mehr weit als breit seyn. Bei e hebt sich die Zunge aus der A-Lage, ruht gleichsam auf den Zähnen des Unterkiefers, und die Mundstellung ist mehr breit als weit. I erhebt die Zunge aus der E-Lage, und lehnt sie in ovaler Form gleichsam an die oberen Backenzähne an, so daß sie unter dem Gaumen nur eine kleine länglichte Oeffnung läßt, durch welche der Ton abfließt. O drückt die Zungenspitze aus der I-Lage an den Unterkiefer, welcher sich etwas senkt; der hintere Theil der Zunge hebt sich nach dem Gaumen zu, und der Mund wird in eine runde Oeffnung verkleinert. U wird eben so erzeugt wie o, nur ist die Mundöffnung noch mehr verengt und die Mundform spitz. — Die abgeleiteten Vocale ä, ö und ü sind keine Doppellaute, sondern, auch im Gesange, reine einfache Stimmlaute, welche daher auf sehr ähnliche Weise erzeugt werden, wie ihre Stammvocale. Demnach ist die Mundstellung bei ä wie bei a, bei ö = o, und bei ü = u, nur geht bei ä die Zunge aus der A-Lage in ovaler Form etwas in die Höhe, bei ö aus der O-Lage mit der Spitze nach dem Rande der Unterzähne, und bei ü aus der U-Lage an die unteren Vorderzähne. — E hat, wie in der Rede so auch im Gesange, einen doppelten Laut: einen dunkeln, hohlen und einen scharfen, hellen. Dasselbe gilt von ee. Das sogenannte stumme e wird im Gesange lautbar. Aa, ee, oo sind

in rein deutschen Wörtern nur Dehnungslaute, doch wird ee öfters auch zweisylbig ausgesprochen, und also auch gesungen. Bei ie und y ändert sich im Gesange nichts Wesentliches. — Die wirklichen **Doppellaute** dagegen erfordern im musikalischen oder Gesang-Vortrage eine ganz eigene Pronunciation, indem dieselben sich nämlich hier folgendermaßen modificiren:

Au wird wie a — u, z. B. Laube wie La — ube,
ei „ „ a — i, z. B. einst wie a — inst,
eu „ „ a — ü, z. B. Freude wie Fra — üde,
ai „ „ a — i, z. B. Waise wie Wa — ise,
äu „ „ a — ü, z. B. Häute wie Ha — üte,
oi „ „ o — i und ui wie u — i

singend ausgesprochen. Das erscheint im ersten Anblicke der Tabelle etwas wunderlich und Anfänger oder ungeschickte Sänger mögen darnach auch ganz unsprachliche und daher undeutliche Laute hervorbringen; gleichwohl stimmen die erfahrensten und anerkanntesten Singlehrer mit der Darstellung überein. Von allen Doppellauten nämlich ist der erste immer der eigentliche Intonationsvocal, der lang ausgesprochen werden muß, und der zweite blos ein Anbiegungsvocal, der kurz an den ersten angeschleift wird. Im schnellen Reden bemerkt man dann weniger dieses Accentverhältniß, aber im Gesange tritt es etwas deutlicher hervor, und muß dies, weil sich im anderen Falle niemals eine reine und bestimmte Intonation bei den Doppellauten erreichen lassen würde.

Alle Vocale können **gedehnte** oder **geschärfte** seyn. Ein gedehnter Vocal ist ein solcher, auf welchem die Stimme verweilen kann; ein geschärfter aber derjenige, von welchem die Stimme schneller ab- und zu dem folgenden Buchstaben überspringt. Nur auf gedehnten Vocalen dürfen daher (streng genommen) melismatische Verzierungen statt haben. In jedem Falle aber müssen alle Vocale **rein** pronuncirt werden, und jede auch noch so geringe Vocalentfärbung widerstrebt dem Genius der deutschen Sprache, der das Wort überall in seiner eigenthümlichen Klarheit und Reinheit herrschen haben will.

§. 72.

Fortsetzung.

Diese Reinheit der Aussprache aller Sprachlaute hängt ab zunächst von der richtigen Construction aller Gesangs- und Sprachorgane. Gewöhnlich verlangt man in dieser Beziehung von einem guten Sänger, außer guten und geübten Hörorganen, einen regelmäßig gewölbten, bequem, leicht, kräftig, im eigentlichen Sinne nachdrücklich zu bewegenden Thorax, und außer weiten, starken, leicht und frei ausdehnbaren Lungen, wie einem nicht zu langen noch zu kurzen Halse, insbesondere noch: ein richtiges Verhältniß der einzelnen Theile des Kehlkopfs zu einander; eine nicht zu schlaffe noch zu straffe Zusammenfügung derselben; eine gehörige Biegsamkeit und gleichmäßige Kraft der Muskeln auf beiden Seiten; vorzüglich gleiche Dicke, Länge, Einfügung, Geschmeidigkeit und Spannung der Stimmritzbänder und Taschenbänder; ein nicht zu hoch geendigtes, noch zu tief hängendes, nicht zu schlotterndes noch zu scharf angezogenes Gaumensegel; ein regelmäßig geformtes, nicht zu langes noch zu kurzes, nicht zu breites noch zu schmales, nicht zu rundes noch zu parabolisches, nicht zu flaches noch zu krummes, gerundetes Gewölbe des harten Gaumens; eine gehörig befestigte, zu einem regelmäßigen Gaumen vollkommen passende, schnell umzuformende und doch kräftige Zunge; symmetrische, willig nachgebende Zungenbeine; gehörige Construction der inneren Nase; eine dichte, nicht unterbrochene, nicht zu hohe noch zu niedrige Zahnreihe; und einen weder schwülstig noch zu schmal gesäumten, nett und präcis geendigten Mund, der daher auch nett und präcis wirkt, folglich weder ein fremdes Gesprudel beimischt, noch der Schönheit, der Reinheit und dem Wohlklange der Töne und Laute den mindesten Abbruch thut. Aus diesen organischen Gründen ist denn meist auch den Männerstimmen eine größere Fähigkeit zur deutlichen Aussprache eigen denn den Frauenstimmen, welchen dazu in der Regel und am häufigsten die gehörige Muskelkraft in den Organen und Weite in den Peripherien derselben gebricht, weshalb Sängerinnen immer noch mehr Fleiß und Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand ihres Vortrags zu richten haben als Sänger.

Dann hängt die Reinheit der Aussprache aber auch ab von der Richtigkeit und Vollkommenheit der Sprachbeschulung, welche in

der Regel der Tonbeschulung bei den Sängern weit nachsteht. Eine Unzahl von Gesangvirtuosen z. B. kann unsere gegenwärtige Zeit aufweisen, die in der Modulations- und noch mehr in der Bravourkunst das Unglaubliche fast, Vortreffliches und Großes leisten; aber wie Viele darunter sind, die, was die Declamationskunst im Gesange anbelangt, sich auch nur über die gewöhnlichste Mittelmäßigkeit erheben. Die Ursache von dieser Erfahrung, welche am häufigsten auf der Bühne, wo richtige und deutliche Declamation so sehr Noth thut, wahrgenommen werden kann, mag vorzüglich in einer mangelhaften Methodik des Unterrichts zu suchen seyn. Die meisten deutschen Sänger nämlich — und von diesen kann hier, in dem deutschen Buche, doch wohl allein die Rede seyn — die meisten dieser Sänger meinen, sich nach italienischer Singweise bilden zu müssen und auch die deutschen Singlehrer nähern sich der Anwendung dieser Methode; allein — — sie würden Recht haben, wenn sie das zuvor aus derselben zu entfernen verständen oder unbeachtet zu lassen sich vornehmen könnten, was dem deutschen Genius schnurstracks zuwider ist. So stellt diese italienische Singmethode auch zwei Regeln in Bezug auf die Wortaussprache auf, welche, auf die Declamation in deutscher Sprache angewandt, derselben unverhinderlich den größten Nachtheil bringen müssen. Einmal nämlich erhebt dieselbe den Schwellton zur allgemeinen Regel und setzt rücksichtslos fest, daß jeder Ton, auf welchem die Stimme zu verweilen vermöge, an- und abgeschwellt werden müsse. Wie sehr dies bei unserer Sprache die Deutlichkeit und Richtigkeit der Pronunciation in vielen Fällen verhindern kann, leuchtet jedem Verständigen ein. Das Wort kann dabei selten zum klaren Vorschein kommen und die Declamation muß in solchem Falle eine falsche werden. Dann gebietet jene Methode, die Consonanten am Ende eines Worts immer nur ganz schwach und sanft, fast bis zum gänzlichen Verschlucken, anzugeben. In der italienischen Sprache — ja, da kann und mag dies angehen, in der deutschen aber ohne Undeutlichkeit nimmermehr, und ich fürchte nicht, darin auch nur von einem Sprachkenner widersprochen zu werden.

§. 73.

Fortsetzung.

Ungleich mehr und häufiger indessen denn auf organischen und methodischen Mängeln beruht die Unvollkommenheit der Aussprache beim Gesang-Vortrage auf Unachtsamkeit und Nachlässigkeit, so wie auf übelen Angewohnheiten, die dann auch nicht blos die Natur der einzelnen Sprachelemente, sondern öfter sogar das Ganze der Sprache und deren Verunstaltung betreffen.

In ersterer Hinsicht werden die meisten Fehler begangen bei Unterscheidung der Laute a und o, o und u, i — ö und ü, e — ä, b — p, d — t, ch — g, f — v, g — k, j — g, s — sch etc., indem man nämlich den einen ähnlich dem anderen ausspricht oder auch zwei unter den verwandten Lauten zusammenzieht. Beides ist falsch. Wer z. B. singt „Voater loaß düch bütten" oder wie sonst, was man leider oft genug hört, kann nie sich einer reinen Aussprache rühmen.

In zweiter Hinsicht ist der gewöhnlichste Fehler eine gewisse Schwerfälligkeit der Aussprache, die am häufigsten in ernsten, kirchlichen Vorträgen bemerkt werden kann, und die hier öfters sogar absichtlich beobachtet wird, weil man mißverstandener Weise meint, dadurch desto feierlicher und würdevoller zu singen. Dann wird in dieser Beziehung häufig ein Fehler gegen die Orthoepie begangen durch Einschieben fremder Consonanten oder Vocale. So hört man z. B. statt „In diesen heil'gen Hallen kennt man die Rache nicht" singen wie folgt: „In — ne diesen — ne heil'gen — ne Hoallen kennet man — e die Rache nü — icht" ꝛc., wobei in der Regel die Sänger dann auch auf den Nasalconsonanten am Schlusse fortklingen und ein kurzes e oder ä noch nachklingen lassen. Ich könnte Gesang-Virtuosen von Ruf namhaft machen, die so den Text aussprechen und dadurch bei vortrefflichster Tonbildung ihren Vortrag bis noch unter die Mittelmäßigkeit herabdrücken. Insbesondere scheinen den neueren Italienern und ihren deutschen und französischen Nachahmern solche Vocal- und Consonanten-Einschaltungen zum „guten Tone," zur „guten Schule" zu gehören; indessen ist das eine schlechte Schule und jedenfalls ein unverzeihliches Vergehen gegen die deutsche Sprache und gute deutsche Singkunst. Nicht selten auch vernimmt man ein widriges Gepfeife und Gelispel in der Aussprache. Jenes

entsteht oft ganz unwillkührlich durch eine falsche Stellung der Zähne, und dieses durch eine unförmliche Zunge; indeß beruht Beides in der Regel nur auf einer affektirten vermeintlichen Süßlichkeit in der Sprache. Endlich ist ein großer Fehler das sogenannte Näseln, Lispeln, Zischen und Sprechen unter dem Gaumen, was Alles meistens nur Folgen übler Angewohnheiten sind.

Am allermangelhaftesten ist die Reinheit der Aussprache gewöhnlich in den oberen Tonlagen, und doch müssen hier meistens die affektvollsten Stellen vorgetragen werden. Daher mag denn jeder Sänger namentlich darauf sehen, daß er auch in den höchsten Tönen seiner Stimme immer noch rein und deutlich spricht.

Behuf der Aneignung einer guten Pronunciation hat jeder Sänger sich zunächst, und auch im gewöhnlichen Sprechen, von allem Provinziellen loszumachen und besonders darauf zu sehen, daß jedes Wort, welches er spricht, hell, rein, tönend, wirklich klingend zum Vorschein kommt. Am sichersten geschieht das durch Uebung der einzelnen Sprachlaute, und ist eine solche Uebung auch nicht sehr angenehm, so ist der Nutzen, den sie bringt, tausendfacher Lohn. Dann achte der Sänger darauf, daß ihm keine Sylbe, kein Laut von seinem Worte verloren geht, so zu sagen verschluckt wird, und hierin dürfte langsames lautes Lesen von Gedichten ꝛc. die beste Schule gewähren.

§. 74.

Fortsetzung.

bb) Musikalische Declamation.

Die musikalische Declamation unterscheidet sich von der gewöhnlichen Sprach-Declamation dadurch, daß bei letzterer der Declamator sich die Sprachmelodik selbst zu schaffen hat, während bei ersterer die Gesangmelodie schon vom Componisten gegeben worden ist. Als Declamator hat also der Sänger die musikalische Darstellung seines Gesanginhalts nur mit subjektivem Tonausdruck zu modificiren, und nicht auch die Pflicht, den poetischen und logischen Inhalt des Gedichts in selbsterfundenen Tongängen darzustellen. Das erleichtert die Aufstellung von Regeln für den declamatorischen Vortrag im Gesange.

Was in Bezug auf solche zunächst in Betracht kommt, ist, ob

der declamatorische Gesangs-Vortrag ein freier oder ob er ein bedingter ist. Letzteres ist er in allen melodischen Gesangsformen, welche durch harmonische Mehrstimmigkeit einen bestimmten gleichzeitigen Tonfortschritt bedingen, also welche überhaupt an einen bestimmt abgemessenen taktischen Rhythmus gebunden sind. Frei ist er allein im sogenannten Recitativ, wo der Sänger gleichsam eine volle rednerische Selbstständigkeit behauptet, sich frei in die Sphäre des Sprach-Declamators aufschwingt, und nicht allein die dem Textinhalte angemessene Rhythmik selbst schafft, sondern in der Melodik sogar auch sich Nuancirungen erlauben darf, welche darzustellen dem Zeichen der Note und Pause nicht wohl möglich sind. Ueber den Vortrag des Recitativs insbesondere jedoch ist im vierten Capitel ausführlich die Rede, und so haben wir hier den declamatorischen Gesangs-Vortrag ausschließlich in der Form zu betrachten, in welcher er als ein bedingter erscheint, und wo er nun eben sowohl ein eigenthümlicher als ein allgemeiner, in jeder Form sich gleich bleibender seyn kann.

Von letzterer (allgemeiner) Seite zunächst angeschaut erfordert die Schönheit der Gesangs-Declamation vor allen Dingen eine ausgebildete Stimme, welche fähig ist, jede der mannigfachen Modificationen und Laut-Nuancirungen, die Charakter und Inhalt des Textes erfordern, anzunehmen und mit wahrhaft künstlerischer Leichtigkeit durchzuführen, da eine bemerkbare Anstrengung in dieser Beziehung das Wohlgefallen an dem Vortrage stört. Nicht immer nämlich will ein Gesang mit ganzer, voller Stimme vorgetragen seyn, sondern es kann der Charakter seines Wortinhalts auch erfordern, daß sein Text bald weich bald hart, bald sanft und mild, bald stark und rauh, bald matt, bald spitz, bald klingend, bald heiser und noch anders ausgesprochen wird, und jede dieser besonderen Stimmfärbungen hat also der Sänger in seinem Vortrage anzunehmen. Haben wir z. B. ein komisches Lied, dessen Text dieser oder jener besonderen Persönlichkeit in den Mund gelegt worden ist, so wäre es durchaus falsch, wollten wir dasselbe mit großem, pathetischem Tone vortragen, sondern wie die Sprachdeclamation seines Textes einen dem allgemeinen Charakter dieser Persönlichkeit angemessenen Ton anzunehmen hat, so nun auch die gesungene Declamation des Liedes. Ein alter Mann spricht nicht so frisch und kräftig wie ein

junger; ein zorniger Mensch nicht so ruhig und trocken wie ein pflegmatischer; ein kranker nicht so hell und rein wie ein gesunder; ein Kind nicht so voll und stark wie ein Erwachsener; ein plappernder Schwätzer nicht klangvoll und gedehnt, edel und erhaben wie etwa der sehnsüchtige Liebhaber, und so gehen die Unterschiede fort bis selbst auf den Stand, den Grad der Bildung und das Geschlecht. Man glaubt kaum, wie wichtig es ist, in dem deklamatorischen Gesangsvortrage darauf Rücksicht zu nehmen. Ein großer Theil der Wirkung, ja die ganze Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks hängt davon ab. Ich will nur ein Beispiel anführen. Jeder kennt die erste Arie des Figaro in Rossini's „Barbier." Derjenige Sänger, welcher dieselbe in großem pathetischem Tone vorträgt, wird niemals so sehr damit gefallen, als derjenige, welcher sie in demjenigen breiten, vulgären (um nicht zu sagen plebejischen) Tone singt, in welchem ein raffinirter, verschmitzter, aber dennoch gemeiner Schwätzer wie Figaro dieselben Worte sprechen würde. Uebrigens darf bei dieser charakteristischen Nachahmung des declamatorischen Sprechens im declamatorischen Gesangsvortrage doch auch nicht die Gränze überschritten werden, welche die Kunst selbst hier aller Darstellung setzt. Immer muß man bedenken dabei, daß die Kunst veredelt und also jeden Charakter in einer wo möglich edleren Auffassung der Anschauung wieder giebt. Leporello in Mozarts „Don Juan" ist ein einfältiger, tölpelhafter und gar linkischer Diener, wer im Vortrage seiner Gesänge aber die Sprache solcher Charaktere, wie wir sie täglich im Leben sehen und hören können, ganz treu nachahmen würde, fehlte dessenungeachtet in seiner Declamation. Nur so weit erlaubt die Kunst in der Charakteristik dieser zu gehen, als blos eine Erinnerung an die Wahrheit des gemeinen Lebens dadurch erweckt wird.

Ferner muß der declamatorische Vortrag des Gesanges seyn **lebhaft**, und müssen dabei, unbeschadet der charakteristischen Färbung, alle Wortlaute mit einer gewissen Kraft und Stärke hervorgebracht werden. Wenn es an dieser Lebhaftigkeit der Aussprache fehlt, so ist der Gesang matt, schleppend oder auch zu gedehnt.

Drittens muß die Gesangdeclamation im Allgemeinen auch **Wohllaut** haben. Eine wohllautende oder wohlklingende Aussprache ist rein (intonata), voll (piena, di corpo), gleich (eguale), biegsam (flessibile, ubbidiente, elastica, agile), angenehm (grata,

dolce), edel (voce nobile), rührend (simpatica, che tocca il core), und gestört wird der Wohllaut der Aussprache durch eine Stimme, welche unrein (stonata, stonante), dumpf (cupa), umflort (velata, appanata), dünn (sottile), matt (debole), ungleich (ineguale), hart, roh, schwer, faul, schwirrend, kreischend, gemein und wie dergleichen klingt, obschon durch die charakteristische Wahrheit der Declamation, namentlich im dramatischen Vortrage, auch diese Färbungen hier und da jedoch in einem beschränkten Maaße geboten seyn können.

Eine vierte allgemeine Schönheit der Declamation ist subjektive Natürlichkeit. Es darf also eben so wenig dem Tone der Stimme als der Aussprache der Textworte etwas Affektirtes, Geziertes, Gekünsteltes oder Gezwungenes beigelegt werden. Dazu gehört, daß der Sänger vollkommene Fertigkeit in der Sprache oder Mundart besitzt, in welcher er einen Gesang vorträgt, und daß er in allen Tonlagen auch diese Fertigkeit mit einer leichten Deutlichkeit der Aussprache zu verbinden vermag.

Und endlich fünftens muß der Sänger in allen bisher genannten Erfordernissen seines declamatorischen Vortrags auch eine gewisse ästhetische Einheit bewahren, die ihn zugleich gegen alles Unedle in der Aussprache und Declamation schützt, und die ihn jedes Wort und jeden Satz nur in dem Tone, in der Art aussprechen, vortragen läßt, wie der Gebildete solche Sätze ꝛc. im Leben aussprechen würde.

In specieller Hinsicht beschränkt sich die Lehre von dem declamatorischen Gesangsvortrage, da die Melodik, die melodische Accentuation desselben bereits vom Componisten vorgeschrieben worden und somit erstere lediglich Sache der Tonsatzlehre ist, allein auf das Gebot der Correktheit. Diese Correktheit indessen ist auch nicht blos eine subjektive, sondern auch eine objektive, und sowohl eine logische als ästhetische. In subjektiver Hinsicht verlangt sie, daß die Gesangsprache eben sowohl in der Hauptsache, im ganzen Flusse der Rede, als in den einzelnen und kleinsten Theilen derselben den allgemein gültigen Regeln der Aussprache in jedwedem Dialekt und in jedweder Volkssprache vollkommen gemäß geschieht; und in objektiver Hinsicht gebietet sie, auch auf das Local, in welchem der Vortrag geschieht, Rücksicht zu nehmen. Je größer das Local und je stärker die Anzahl der Zuhörer, auch je stärker die Besetzung

der begleitenden Instrumente ist, desto stärker, kraftvoller und markirter muß auch die Aussprache seyn, und Letzteres, das Markiren der einzelnen Sylben und Wörter, nimmt zu, je mehr durch die Größe oder Bauart des Locals ein Hall bewirkt wird, weil nur auf solche Weise die Deutlichkeit der Aussprache vor einem Ueberhallen bewahrt werden kann. Logisch erfordert die Correktheit der Aussprache ein Hervorheben, Markiren und möglichstes Anhalten der durch den Sinn des Satzes gebotenen Accentworte und Accentsylben, obschon hierin der Rhythmus der Melodie häufig beengende Fesseln anlegt; und ästhetisch endlich betrachtet will sie, daß die Aussprache, der Ton derselben und ihre Nuancirung, jedesmal auch demjenigen Gefühle oder derjenigen Vorstellung gemäß geschieht oder gewählt wird, welches Gefühl oder welche Vorstellung eben durch den Vortrag ausgedrückt und geweckt werden soll. Beim Ausdruck der Liebe, Hoffnung, Sehnsucht z. B. wird ein guter Sänger seine Textesworte immer zärter, milder, sanfter, lieblicher aussprechen als beim Ausdrucke des Zornes, Hasses rc.; beim Ausdrucke des Schmerzes rc. immer voller, weicher, als beim Ausdrucke der Freude, des Frohsinns rc. Eine weitere Folgerung von diesen Beispielen ergiebt sich von selbst, und der rechte Charakter der Aussprache in dieser ästhetischen Beziehung aus der Lebendigkeit des eigenen Gefühls.

§. 75.

Fortsetzung.

d) Das Tempo.

Endlich hängt die Deutlichkeit des Vortrags, und sowohl in extensiver als in intensiver Hinsicht *), auch wesentlich ab von dem Grade der Bewegung, welchen wir dabei wählen, oder dem, was wir allgemein hin in der Musik Tempo und Zeitmaaß heißen. In sofern dieses nämlich hinsichtlich des Grades der Schnelligkeit oder Langsamkeit seiner Bewegung verfehlt, falsch gewählt wird, ist es nicht minder als alles andere bisher Aufgezählte, nicht minder als eine falsche Accentuation, Intonation und Artikulation, sehr geeignet, sowohl die charakteristische als auch die blos formale Schönheit eines Tonstücks völlig zu untergraben oder

---

*) Vergl. oben den §. 51.

zu verdunkeln. Bleiben wir vorerst bei der letzteren stehen. Eine zu rasche Totalbewegung bewirkt nothwendig Unklarheit und Undeutlichkeit. In rein objektiver Beschauung können wir unsere Tonzeichen unendlich verkleinern und die Takte mit einer Unzahl von Tönen geringen Zeitwerths erfüllen; allein bei der Anwendung zeigt sich bald eine subjektive Begränzung in unserm Auffassungsvermögen. Sorgfältige Beobachtungen haben gezeigt, daß der Mensch höchstens zehn bis eilf Töne in einer Secunde mit klarem Bewußtseyn zu unterscheiden vermag; schnellere Bewegungen fließen dem Ohre in Eins zusammen, wie dem Auge die feurige Kohle, die schnell im Kreise geschwungen gleichsam einen Feuerstrom zu bilden scheint; und soll nun Deutlichkeit im Vortrage, oder — mehr noch — Schönheit der Bewegung in demselben herrschen, so darf auch das Tempo, da leichtes Auffassen der mannigfachen Theile eines Ganzen Hauptbedingung zur Schönheit ist, nach Seiten seiner Schnelligkeit jene äußerste Zahl nicht überschreiten, ja kaum nur berühren *). Doch auch nicht blos eine zu schnelle, sondern auch eine zu langsame Bewegung, ein zu langsames Tempo kann der Wirkung des Vortrags schon in dieser blos formalen Hinsicht schaden, indem es den anmuthigen Fluß der rhythmisch melodischen Perioden zerreißt. Ein zu gedehntes Adagio z. B. kommt mir vor und macht sicher auch auf Jeden eine solche Wirkung, als wenn Jemand, der declamiren will, das Gedicht herbuchstabirt.

Wichtiger indessen noch als für die blos extensive Deutlichkeit oder die blos formale Schönheit des Vortrags ist das wohl und richtig gewählte Tempo für die intensive Deutlichkeit, für die Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks, indem dasselbe eben sowohl vorübergehende psychische Zustände als auch dauernde Stimmungen der Seele und des Geistes zu bezeichnen im Stande ist. So entspricht das Lento und Andante z. B. vollkommen dem phlegmatischen, das Grave und Largo hingegen den Bewegungen eines melancholischen Temperaments. Des Sanguinikers Grundstimmung

*) Der Gesangsvortrag läßt begreiflich niemals diesen äußersten Grad der Schnelligkeit zu, da einmal der Mensch nicht fähig ist, so viele verschiedene Töne in einer Secunde mittelst seiner Sprachorgane hervorzubringen, und da außerdem auch die Deutlichkeit der Textaussprache hier von selbst eine weit nähere Gränze gebietet.

ist das Rondo scherzando, der Choleriker aber poltert daher im Allegro agitato. Leidenschaften und Affekte, Gefühle, kurz alle inneren Zustände des Menschen bedingen hier die mannigfachste Nuancirung, denn ein jeder derselben hat seine eigenthümliche, bestimmt charakterisirte, ja oft sogar zusammengesetzte und häufig wechselnde Bewegung *). Der erzürnte Mensch z. B. läuft oft wie wild und wüthend umher, als würde er getrieben und gepeitscht von der Geißel der Furie; plötzlich jedoch werden seine Bewegungen langsamer oder er bleibt stehen sogar und starrt, wie eingemauert, je nachdem sich in ihm eine neue Reihe von Gedanken und Empfindungen anknüpft, vor sich hin; und in allen solchen charakteristischen Zügen vermag die Tonkunst überhaupt diesem, so wie jedem anderen dargestellten inneren Zustande mittelst der verschiedenen Grade des Tempo leicht und vernehmlich zu folgen. Dem Tumult der Gedanken entspricht unverkennbar der wilde Tumult der Töne; forte und fortissimo bezeichnen das Toben und Schreien des Zorns; aber dessen beschleunigte Bewegungen malt im erregten Takt mit ergreifendster Wirkung auch das beschleunigte Tempo, dessen langsamere und geschwindere Schläge somit gleichsam betrachtet werden können als der Puls der lebenvoll beseelten Musik.

§. 76.

Fortsetzung.

Doch wie finden und treffen wir nun das rechte Maaß des Tempo's von dem Tonstücke, das wir eben vortragen wollen? — die nächste Antwort auf diese Frage dürfte lauten: indem wir einfach dem folgen, was der Componist in dieser Beziehung vorgeschrieben hat. Betrachten wir daher vor Allem die Art und Weise, wie von Seiten der Componisten das Tempo, in welchem sie ihre Tonstücke vorgetragen haben wollen und in welchem dieselben deshalb auch vorgetragen werden müssen, bezeichnet zu werden pflegt.

Am häufigsten geschieht dies auf die sogenannt accidentale Weise, d. h. durch gewisse technisch gewordene Kunstausdrücke, welche mittelst Umschreibung den Grad des Tempo oder vielmehr

*) Vergl. hier im voranstehenden Capitel die §§. 20 ff.

der Totalbewegung zu bestimmen suchen. Die gewöhnlichsten dieser Ausdrücke sind, und zwar nach einer allgemein angenommenen Gradation vom langsamsten bis zum schnellsten Tempo hier aufgestellt: **Largo, Adagio, Lento, Grave, Larghetto, Andante, Andantino, Sostenuto, Commodo, Allegretto, Moderato, Allegro moderato, Allegro ma non troppo, Allegro, Animato, Allegro con brio** oder **brioso, Allegro con fuoco** oder **fuocoso, Allegro agitato, Allegro appassionato, Allegro assai, Allegro vivace, Vivace** bis **Vivacissimo, Presto, Presto assai** und **Prestissimo** *). Natürlich kann die Andeutung derselben keine absolute, sondern nur eine ungefähre seyn, indem über den praktischen Sinn, den sie in hieher gehöriger Beziehung haben, eine allgemeine Annahme sich gebildet hat, die sich durch Tradition in der musikalischen Welt fortpflanzt. Eine absolute oder mathematische Tempo-Bestimmung wird nur erreicht und kann nur erreicht werden mittelst des Metronoms oder Chronometers **), der daher auch neuerer Zeit immer mehr hier in Anwendung kommt, und dessen Maaß nun entweder allein oder auch mit jenen accidentalen Bestimmungsweisen gemeinschaftlich, gleichsam zu genauerer, bestimmterer Erläuterung dieser, über dem Tonstücke oder über einzelnen Sätzen desselben angemerkt steht. Jede Tempo-Ueberschrift nämlich — was ich hier ausdrücklich zu bemerken für nöthig erachte — behält im Allgemeinen so lange ihre Geltung, bis eine andere an ihre Stelle tritt, und es kann somit eben sowohl ein ganzes Tonstück als auch blos eine einzelne Abtheilung oder Stelle desselben eine eigene solche Ueberschrift tragen.

Vergleichen wir hiernach aber die beiden verschiedenen Arten, auf welche das Tempo oder Zeitmaaß eines Tonsatzes von den Componisten bestimmt und den Sinnen des Vortragenden anschaulich gemacht zu werden pflegt, mit einander, so kann damit, daß sie eine strenge Befolgung dieser Bestimmungen vorschreibt, die dynamische Lehre von dem Tempo noch keineswegs als geschlossen

---

*) Die Erklärung und Uebersetzung von diesen wie sonstigen Kunstausdrücken, die sich auf den Vortrag beziehen, findet man im Anhange.

**) Auch eine Beschreibung der verschiedenen und am meisten eingeführten Metronome wie die Erklärung ihrer Tempo-Bezeichnungsweisen und des Verhältnisses dieser zu den accidentalen Tempo-Ueberschriften findet man im Anhange.

und abgethan gelten. Scheint nämlich allerdings auch der Unbestimmtheit und Relativität der Bedeutung, welche die allgemeine Begriffsgestaltung und Tradition der accidentalen Tempobestimmungsweise an sich trägt, durch die des Metronoms abgeholfen zu seyn, und wäre nicht allein von Seiten der Componisten in dieser Beziehung zu wünschen, daß sie das Tempo immer mittelst der metronomischen Maaßzeichen anzeigen, sondern auch daß alle praktischen Musiker und Dilettanten sich einen Metronom zu dem Behufe anschaffen, und erfahrene, berufene, anerkannte Künstler dem Mangel metronomischer Tempobezeichnung an älteren Tonwerken wenigstens in so weit nachträglich abhelfen möchten, als diese Werke noch jetzt und vielleicht für alle Zeiten Eigenthum des allgemeinen und öffentlichen Interesses sind und zu bleiben scheinen, so ist andererseits doch, was den Vortrag insbesondere anbelangt, mit dem bloßen mechanischen Nachthun und Nachmachen auch in dieser Beziehung wenig oder gar Nichts geschehen. Jeder musikalische Vortrag ist eine künstlerische Leistung; für diese genügt es nicht, daß der Vortragende weiß, welches (ob nun absolute oder auch nur relative) Zeitmaaß der Componist seinem Tonstücke, ja jedem einzelnen Satze, Takte und Tone desselben, zugedacht hat, sondern er muß die Composition und ihr Zeitmaaß in sich selbst lebendig fühlen, um mit künstlerischer Freiheit und freier Wirksamkeit ihm gehorsam seyn zu können. Wer aber den Sinn einer Composition wahrhaft in sich aufgenommen hat — und darauf beruht ja die ganze Kunst des Vortrags *) — der weiß auch schon ihre Bewegung, und wer die Composition nicht oder falsch aufgefaßt hat, wird auch bei vollkommenster mechanischer Zeitbestimmung niemals das Rechte in irgend welchem Stücke oder welcher Beziehung, also auch nicht im Tempo, treffen.

§. 77.

Fortsetzung.

Die accidentale wie die chronometrische Feststellung des Tempo von Seiten des Componisten ist demnach Nichts als blos ein Nothbehelf für die durchaus unersetzliche und unentbehrliche künstlerische Auffassung von Seiten des Vortragenden, ist nur ein leitender

*) Vergl. im ersten Capitel die §§. 22 ff.

Wink, ein Anhaltspunkt für diese, und auch in solchem Betracht nicht einmal von durchgehender Anwendbarkeit und Rechtskraft, da ein und dasselbe Tonstück, wie man leicht begreift und wie jeder Erfahrene auch recht wohl weiß, nicht jedesmal und durchaus nach ein und demselben Grade der Bewegung vorgetragen werden darf, in welchem es angefangen wurde, auch ohne daß sich eine Veränderung des zu Anfang angezeigten Tempo's ausdrücklich vorgeschrieben findet. Einmal nämlich kommt dabei die Klangmasse in Betracht: je größer, mächtiger und zusammengesetzter diese ist, desto langsamer verbreitet sie sich und desto leichter wird sie also bei zu geschwinder Bewegung undeutlich. Demnach darf also ein Tonstück, von vielen und verschiedenen Personen oder Stimmen vorgetragen, niemals und bei Weitem nicht so schnell vorgetragen werden, als ein anderes, das dieselbe (accidentale) Tempo-Bezeichnung trägt, aber nur von einer oder doch nur wenigen Personen oder Stimmen und zumal einerlei Gattung vorzutragen ist. Dann fordert auch der Raum, das Local, worin der Vortrag geschieht, in dieser Beziehung besondere Rücksicht: in einem weiten, großen Raume verbreiten sich die Tonmassen nicht so schnell als in einem engen oder kleinen, und ein und dasselbe Tonstück kann und darf daher dort nicht so schnell vorgetragen werden als hier, ohne der Deutlichkeit zu schaden, möglich ist. Drittens ist psychologisch klar erwiesen und hat jeder empfindende, aufmerksame Musiker an sich selbst auch schon erfahren, daß unsere eigene Stimmung auf die Auffassung eines Tonstücks wesentlichen Einfluß übt. Bei erregterer Stimmung werden wir ein und dasselbe Tonstück lebhafter, heftiger erfassen, und also auch in schnellerer Bewegung vortragen, als bei ruhigerer Gemüthsstimmung. Sogar auf die Zuhörer werden wir gleiche Rücksicht zu nehmen genöthigt seyn. Befinden diese sich in einem Zustande lebhafterer Aufregung, so wird ein im anderen Falle ganz gerechtes bequemeres Tempo leicht ungenügend, matt, schläfrig erscheinen. Trägt doch ein Componist selbst auch sein Werk nicht immer in ein und demselben Tempo vor, sondern läßt dasselbe mehr oder weniger abhängig von allen dergleichen Nebenumständen seyn. Die Musik ist in dieser Hinsicht gleich der Rede. Heiter und froh gestimmt spricht der Mensch niemals und Nichts so langsam, als ist das Gegentheil in seinem Innern der Fall. Endlich kommt viertens hier auch in Betracht, daß der höhere künstlerische Vortrag sich

überhaupt nicht und niemals mit einer todten mathematischen Gleichförmigkeit verträgt, sondern, dem freien Empfinden, dem lebendigen Kunstsinn folgend, das Takt- und Tempomaaß durch Zögern und Eilen, Aufhalten und schnelles Abspringen in freiere Bewegung umspielt: eine Abweichung von der gleichmäßigen rhythmischen und taktischen Eintheilung, welche nicht allein in dem Wesen des Rhythmus selber begründet ist und sogar formell von sehr hoher rhythmischer Schönheit seyn kann, sondern welche oft auch durch die beabsichtigte Wirkung, das Objekt der künstlerischen Darstellung geboten wird, und für deren Andeutung dann kein Chronometer oder anderer mathematischer Maaßstab irgend ein Zeichen besitzt, sondern, dem Gefühle anheim gegeben, nur die Sprache ein um- oder beschreibendes Wort als passenden Fingerzeig leiht *). — Welchen großen Einfluß übrigens ein Verändern des Tempo's auf die Wirkung, den ganzen Effekt eines Tonstücks übt, davon mag Jeder selbst sich durch einen praktischen Versuch überzeugen, und hat er dieses gethan, wird er um so mehr auch alle Aufmerksamkeit auf die richtige Wahl der Bewegung, des Zeitmaaßes verwenden, worin er überhaupt, in Betracht seiner Totalität, ein Tonstück vorträgt.

§. 78.

Die Interpunktion des musikalischen Vortrags.

Als viertes besonderes und höchst wesentliches Erforderniß zu einem guten Vortrage trat uns oben §. 37 entgegen die Richtigkeit der Interpunktion. Bleiben wir vorerst bei dem Begriffe des aus dem Lateinischen entlehnten Ausdrucks Interpunktion stehen. Wörtlich genommen bedeutet derselbe eigentlich eine Abtheilung durch Punkte, und in der Rede- und Schreibekunst versteht man daher insbesondere darunter die der richtigen Verständlichkeit wegen durch gewisse Zeichen zu bewirkende Abtheilung und Trennung der einzelnen Sätze nach Maaßgabe ihres Sinnes und ihrer Bedeutung. Nehmen wir z. B. die Worte: „Er verlor das Leben nicht nur sein Vermögen", so kann der Satz einen ganz verschiedenen Sinn haben, je nachdem wir entweder

*) Man sehe oben die §§. 66 u. ff.; auch noch früher die §§. 60 u. ff.

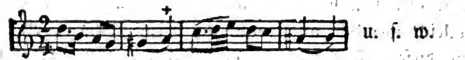
hinter „Leben" oder hinter „nicht" oder auch hinter „nur" ein Komma setzen. Und in sofern nun die Musik Nichts ist als eine wortlose Tonsprache der Seele, das Tonstück nichts Anderes als eine zusammenhängende Tonrede des Gefühls, in welcher ebenfalls ein bestimmt gemessener, gleichsam logisch geordneter Sinn sich ausspricht, muß auch in der Musik und deren Vortrage, um der richtigen Verständlichkeit, der richtigen Auffassung dieses Sinnes willen, eine gewisse Interpunktion vorhanden seyn, die die einzelnen Sätze dieser Rede gehörig von einander trennt, und welche nun auch nicht blos in den semiotischen oder rhythmischen Abzeichen dieser besteht, sondern — wie in der mündlichen Rede, nur unter veränderten Umständen — aus gleichem Grunde auch im Vortrage ihre bestimmte Beobachtung verlangt, ja hier erst zur eigentlichen sinnerläuternden Wahrnehmung kommt. Wenn sonach ein ausübender Tonkünstler oder Dilettant in seinem Vortrage, außer am Ende eines musikalischen Sinnes, Motivs, Abschnitts oder wo es sonst ausdrücklich durch Pausen oder andere Zeichen vorgeschrieben worden ist, die Töne nicht gehörig mit einander verbindet, sondern unzeitige Trennungen der Klänge verursacht, so ist dies ein eben so großer Fehler und Verstoß gegen die Verständlichkeit, Schönheit und Güte der ganzen Leistung, als wollte ein Redner mitten im Worte oder Gedanken inne halten, um vielleicht Athem zu schöpfen; umgekehrt aber ist es eben so zweckwidrig und falsch auch, als wenn man bei dem Lesen da, wo eine Redeabtheilung endigt, ununterbrochen weiter läse, wenn der Musiker in seinem Vortrage bei einer Ruhestelle zusammenhängend und gleichsam — wie man sagt — in einem Athem weiter spielt oder singt.

Doch — und das sind die beiden Fragen, auf deren Beantwortung es nun hier, hinsichtlich der Lehre von der richtigen Interpunktion im musikalischen Vortrage, besonders ankommt — wie kann man einen musikalischen Sinn gehörig zusammenhängend vortragen oder wodurch lassen sich umgekehrt zwei Sätze, Motive, Perioden um der richtigen Verständlichkeit des musikalischen Redesinns willen dergestalt im Vortrage von einander trennen, daß das taktische und rhythmische Maaß der Töne gleichwohl nicht dadurch verletzt wird? und woran erkennen wir dann auch diejenigen einzelnen Sätze, Motive und Gedanken in einem Tonstücke, welche auf solche Weise von einander getrennt werden müssen? —

§. 79.

Fortsetzung.

Hinsichtlich der Beantwortung der ersten Frage darf ein vortragender Musiker, sey er nun Spieler oder Sänger, um der richtigen Interpunktion willen, keinen Ton da eher, als bis die Zeit des folgenden Tones eintritt, verlassen, wo solcher Ton im engsten Zusammenhange mit diesem folgenden Tone steht, darf umgekehrt aber auch keinerlei Verbindung mit diesem Tone zu bewerkstelligen suchen, wenn nicht eine solche Verbindung statt findet, was auch dann am Schlusse eines Satzes, Gedankens oder Motivs der Fall ist, wenn keine Pausen daselbst statt haben und wenn also die einzelnen Sätze, Gedanken und Motive nicht durch Pausen ausdrücklich von einander getrennt worden sind. Geschieht dieses, daß die einzelnen Sätze, Motive und Gedanken einer größeren Periode nicht durch Pausen von einander getrennt wurden, was nicht allein wohl möglich seyn kann, sondern recht häufig wirklich der Fall ist, so muß im Vortrage die Trennung meistens dadurch scheinbar bewirkt werden, daß man der letzten Note eines solchen Satzes, Gedankens oder Motivs Etwas von ihrem eigentlichen Werthe benimmt und die folgende, womit der zweite Satz oder Gedanke anfängt, etwas stärker intonirt. Es ist dies eine Regel für die richtige Interpunktion im Vortrage, die überall gilt und keine Ausnahme leidet, aber auch genau befolgt sein will, wenn der Sinn des Ganzen deutlich und leicht verständlich hervortreten soll. Um die Sache anschaulich zu machen, finde nur ein einziges kleines Beispiel Platz. Folgendes Sätzchen besteht (fühlbar) aus zwei verschiedenen Gedanken oder Motiven, die sich bei dem zugefügten Zeichen + von einander scheiden:



u. s. w.

Spielen oder singen wir den Satz so wie er da steht, d. h. geben wir jeder Note ihre volle Geltung und halten also auch das a, womit der erste Gedanke, das erste Motiv schließt, gleichmäßig aus so lange bis das folgende c, womit der zweite Gedanke anfängt, eintritt, so wird Niemand darin das schon von der Schönheit des Rhythmus gebotene antithetische Verhältniß von gleichsam einem

Bild und Gegenbild wahrnehmen, sondern wird das Ganze eben so monoton, sinn- und gedankenlos klingen, als spräche Jemand die Worte: „Liebe ist mein Leben lieben möcht' ich Alles", so wie sie dastehen, ununterbrochen, in einem Athem aus. Aber spielen oder singen wir den Satz etwa so:


u. s. w.

dann ist Sinn und Verstand, weil eine richtige Interpunktion darin; dann klingt er, wie man sprechen muß: „Liebe ist mein Leben, lieben möcht' ich Alles". Warum — freilich wird man fragen — trennt nicht gleich der Componist auch solche Sätze und Gedanken auf solche Weise durch Pausen, wie hier der Schreiber und Redner durch ein Komma oder anderes sogenannte Lesezeichen? — Weil in solchem Falle der Vortragende gar leicht veranlaßt werden könnte, die abzukürzende Schlußnote des Gedankens auch etwas abzustoßen, was nicht geschehen darf, und weil — wie ich nachgehends zeigen werde — der Grad der Abkürzung auch ein verschiedener und oft nur so kleiner und blos emphatischer ist, daß die musikalische Semiotik kein genau gemessenes und vollkommen entsprechendes Zeichen dafür besitzt.

Ist in der Composition selbst schon die Interpunktion durch Pausen zwischen den einzelnen Sätzen und Gedanken angedeutet oder bewirkt, so bietet dieselbe natürlich für den Vortrag weiter keine Schwierigkeiten mehr dar, sondern ergiebt sich eo ipso durch die Beobachtung der Pause, welche Sache der präcisen Execution im Vortrage ist. Doch nimmt man auch in diesem Falle der letzten Note eines Satzes oder Gedankens wohl noch Etwas von ihrem eigenthümlichen Werthe, um die Construction der Ideen und Gefühle gleichsam so recht bemerkbar zu machen, muß dabei übrigens zugleich weislich und sorgfältig berücksichtigen, ob der Satz, der mit dieser Note schließt, ein kleinerer oder größerer, ein bloßer Einschnitt, Absatz oder gar eine ganze Periode ist, und ob die beiden auf einander folgenden Sätze in einer näheren oder entfernteren Beziehung zu einander stehen. Bei einem völligen oder vollkommenen Tonschlusse nämlich, also allemal beim Schlusse einer ganzen Periode, darf diese Verkürzung des Zeitwerths der letzteren Note wohl ein wenig mehr betragen als bei jedem anderen kleineren Satze, der

noch in irgend einem engeren Zusammenhange mit dem folgenden steht. Es ist dies dasselbe Verhältniß, das zwischen den verschiedenen sogenannten Lesezeichen statt findet. Ein Punkt, der ganze Sätze trennt, gestattet einen längeren Ruhepunkt der Sprache als ein Komma, das blos Gedanken, Begriffe trennt, die zusammen erst einen ganzen Satz und vollständigen Sinn ausmachen ꝛc. ꝛc. Auch hat sich diese Art der Interpunktion zu einer desto merklicheren zu gestalten, je verschiedener, contrastirender der Charakter der beiden auf einander folgenden Sätze ist. Folgt z. B. auf einen feurigen, heftigen, kräftigen und sehr lebhaften Satz ein sanfterer, ruhigerer, rührenderer und schwächerer, so hat sich auch in der Interpunktion schon ein solcher Gegensatz dadurch anzukündigen und auszudrücken, daß die Trennung der beiden Sätze auf angegebene Weise um desto merklicher geschieht. Uebrigens darf auch hier das nöthige Verkürzen der letzten Note des ersten Satzes in ihrem Zeitwerthe ebenfalls, wie oben, nicht etwa als ein heftiges accentisches Abstoßen derselben verstanden werden, so gewiß solches häufig genug geschieht und am häufigsten, wenn jene letzte Note mit einem Abstoßzeichen, Strich oder Punkt (, oder .) überschrieben worden ist. Dieser Strich oder Punkt will allerdings ein kurzes Angeben der Note, aber keinen besonderen Accent derselben. Der Grund der Schwäche oder Stärke der Intonation kommt dabei, bei diesem Abkürzen, nicht in Betracht.

Nicht selten wird, und namentlich in der Beurtheilung eines Vortrags, das, was eigentlich Interpunktion ist, auch mit Rhythmus verwechselt, weil die Interpunktion stets auf den Cäsurnoten der einzelnen Sätze und Motive geschieht, und, in sofern nun diese an einen bestimmten Rhythmus gebunden sind, auch dadurch, durch eine präcise Interpunktion, ein schärferes Markiren der einzelnen rhythmischen Glieder entsteht *); aber die Sache an und für sich ist gleichwohl nicht dieselbe, wenn auch die Wirkung ziemlich auf ein und denselben Punkt hinausläuft, nämlich zu einer Gemessenheit und Artikulation aller einzelnen rhythmischen Abschnitte, groß und klein, wird, daß uns die gesammte accentische Bewegung des Vortrags gleichsam und so zu sagen durch die Glieder zuckt.

*) Vergl. vorhin die Lehre vom rhythmischen Accent §. 60 ff.

§. 80.

Fortsetzung.

Die Beantwortung der zweiten Frage (s. §. 78) anlangend, mag zuvor folgendes Wenige über die Verschiedenheit der einzelnen musikalischen Redesätze und deren Begriffsbestimmung angemerkt werden.

Wie ich schon wiederholt bei anderer Gelegenheit darzuthun hatte, läßt sich ein musikalisches Kunstwerk, ein Tonstück, groß oder klein, füglich und auch nicht etwa blos ideell, sondern auch formell mit einer mündlich zu haltenden oder gehaltenen Rede vergleichen. So wie diese in mehrere einzelne größere und kleinere Redeabtheilungen zerfällt, und jede größere solche Abtheilung wieder in kleinere Sätze, die abermals sich scheiden in einzelne Gedanken und Begriffe, aus denen sie, um einen vollständigen, einerlei ob nun mehr oder weniger entwickelten, Sinn auszusprechen, zusammengesetzt wurden, so auch in der Musik ein jedes als ein Ganzes zu geltende, nach Anfang und Ende abgerundete Tonstück. Auch dieses zerfällt als gleichsam eine Rede mit blos Tönen in mehrere einzelne, mehr oder weniger umfangreiche, Perioden; die Periode in Absätze, der Absatz in Einschnitte, und der Einschnitt endlich in einzelne Motive oder Gedanken. Soll vergleichungsweise das ohngefähre Verhältniß angegeben werden, in welchem die verschiedenen musikalischen Sätze und deren Ruhepunkte zu den eigentlich mündlichen Redesätzen und deren Ruhepunkten stehen, so dürfte der Schluß einer ganzen Abtheilung oder eines Hauptabschnittes so ziemlich gleich seyn mit dem Absatze einer schriftlichen Rede, der Schluß einer vollständigen Periode gleich dem Punkt (.) in solcher Rede, der eines Absatzes je nach dem Inhalte dieses mit einem Semikolon (;) oder Kolon (:), der eines Einschnittes mit dem Komma (,) und der eines bloßen Motivs endlich mit eben demselben oder mit einem sogenannten Gedankenstrich (—), der aber auch blos Gedanken von Gedanken trennt. In der Art und Weise also, wie wir in der Rede die mit einem Punkt, Semikolon, Kolon, Komma oder Gedankenstrich von einander getrennten Sätze auf einander folgen lassen, — in dieser Art auch hat der Vortragende in der Musik die einzelnen Perioden, Absätze, Einschnitte und Gedanken und zwar je nach Art ihres emphatischen Inhalts mit einander zu

verbinden oder von einander zu trennen, und fühlt er, was er spielt oder singt, ist er über den Inhalt und Zweck desselben mit sich einig, so wird er nach solcher Vergleichung auch immer das Rechte treffen in der Interpunktion und mit klarer Verständlichkeit jenen Inhalt dem Hörer vorführen.

Auch erkennen wird er alsdann leicht die Stellen, wo die einzelnen kleineren oder größeren Sätze sich von einander trennen und wo demnach eine und welche Interpunktion statt zu finden hat. Am wenigsten irrt er sich in dieser Beziehung sicher bei den größeren Sätzen, den eigentlichen Abschnitten und Perioden, die sich jedem nur einigermaßen geübten Sinne deutlich und merklich genug ausprägen, und für die Dynamik bleibt daher in solcher Rücksicht wohl nur über die kleineren Einschnitte, Gedanken und Motive noch Einiges zu bemerken übrig.

Auch der Anfang und das Ende dieser kleineren Sätze wird leicht bemerklich, wenn kürzere oder längere Pausen dieselben begränzen; indessen ist dies nicht der Fall, wie z. B. in diesem Satze:

 u. s. w.

wo bei dem a des zweiten Taktes der erste Gedanke schließt, also eine Interpunktion statt haben muß, so gehört schon ein geübteres Ohr und eine strengere Aufmerksamkeit dazu, zumal wenn, wie hier, die Schlußnote eine sehr kurze und mit der folgenden Note unmittelbar zusammenhängende ist. Sorgfältigere Componisten schreiben daher auch dergleichen Sätze meist so, daß sie die Schlußnote nicht mit den folgenden zusammenstreichen, also eben angeführten Satz so:

 u. s. w.

wodurch die Begränzung sich schon dem Auge merklicher hervorhebt. Doch geht dieses Mittel im Falle größerer Notengattungen, z. B. Viertel rc., und auch dann ab, wenn die folgenden Noten nicht einerlei oder ähnlicher Art mit der Schlußnote sind. In diesem Falle bietet sich nur der eine Hauptvortheil, die kleineren und weniger fühlbaren Sätze finden zu lernen, dar, daß man darauf Achtung giebt, ob ein Tonstück oder die eben vorhandene Periode desselben mit vollem Takte (im Niederschlage) oder ob im Auftakte, und dann mit wie vielen Taktzeiten oder Taktgliedern im Auftakte,

anfängt; denn größtentheils ist auch in dieser Beziehung dergestalt eine gewisse Gleichförmigkeit und Einheit beobachtet, daß die einzelnen kleineren Sätze und Gedanken ebenfalls mit einem solchen Auftakte anheben, also auch da schließen, wo der Auftakt je nach seinem Zeitwerthe seinen Anfang nimmt. Es soll z. B. ein, ein Ganzes für sich bildender, Tonsatz mit einem Achtel im Auftakte anfangen, so beginnen meistens auch alle kleineren und größeren Sätze, Perioden, Absätze, Einschnitte ꝛc. desselben mit einem Achtel im Auftakte und schließen, wenn keine Pausen dazwischen statt haben, auf dem vorletzten Achtel des Taktes. Daher enthält, damit immer ein bestimmter und vollständiger Taktabschluß sich gestaltet, auch der letzte Takt immer den Werth des Auftakts weniger. Uebrigens ist diese Regel über Auffindung der Begränzung der kleineren Sätze nicht ohne alle Ausnahme, indem es auch vorkommen kann, daß — wie in der mündlichen Rede — Sätze und Gedanken verschiedenen Umfangs zusammengefügt und an einander gereiht werden, was nothwendig die Verlegung der Interpunktion auf andere Taktzeiten zur Folge haben muß, und in der Composition für den Gesang kann ausdrücklich sogar der Text, die Declamation, eine solche Ausnahme fordern, nur findet sich hier der ungeübtere Sinn schon wieder leichter zu recht, indem meistens, ja fast immer die musikalische Interpunktion mit der declamatorischen zusammen fällt.

§. 81.

Die Respiration.

Wovon über alles Das hinaus aber hier, im Gesangs-Vortrage und in dem diesem sehr nahe stehenden Vortrage auf Blasinstrumenten, die Richtigkeit der Interpunktion und damit die richtige und leichte Verständlichkeit des Sinnes des Vorgetragenen noch insbesondere abhängt, ist — die Richtigkeit der Respiration oder des Athmens. Gleich dem rhetorischen Vortrage nämlich geht auch der musikalische im Gesange unmittelbar aus von der menschlichen Stimme, oder wird, wie bei dem Blasen aller sogenannten Blasinstrumente, doch unmittelbar und vorzugsweise erzeugt durch die Respirationswerkzeuge, und läßt sich nun als eine allbekannte Thatsache voraussetzen, daß bei dem Reden durch ein unzeitiges Athmen die Deutlichkeit, ja nicht blos diese und die leichte Verständlichkeit des Sinnes des Gesprochenen, sondern sogar auch die ganze

Richtigkeit desselben völlig untergraben, verwischt und verändert werden kann, so geht aus solchem Verhältnisse unwiderlegbar hervor, daß auch für den musikalischen und nicht minder für diesen denn für den rednerischen Künstler die richtige Respiration einen sehr wichtigen Gegenstand der schönen Vortragskunst bildet. Führe ich das oben, bei Gelegenheit der Betrachtung der Interpunktion schon einmal angewendete Beispiel wieder an, und zwar mit der Interpunktion: „Er verlor das Leben nicht, nur sein Vermögen". Gesprochen wie der Satz da steht, kann über seinen Sinn kein Zweifel obwalten; angenommen indessen es holte der Redner dabei nach dem Worte „Leben" und nicht erst bei dem Komma nach „nicht" Athem, so muß und wird unabänderlich die Zeit, die er darauf verwendet, weil der Redestrom dadurch unterbrochen wird, die Wirkung dieses, des Komma, so gut und so viel als gänzlich verwischen, und der Hörer muß und wird glauben, der Sinn des Satzes sey: „Er verlor sein Leben, nicht nur sein Vermögen". Gleicher Gestalt verhält es sich im Vortrage (wie der Rede) der Musik. Ja behaupten darf man sogar, daß die Lehre vom Athmen die erste und eigentlichste Grundlage aller Gesangs- und Blaskunst bildet, da wir unter diesem Athmen, dieser Respiration, nicht etwa blos das Athemschöpfen, sondern auch das Aushauchen der Luft, wobei der Ton wirklich erzeugt wird, zu verstehen haben, und da wir auch schon das natürliche Athmen, ohne dabei an irgend eine Tonerzeugung zu denken, eintheilen in ein Aus- und Einathmen, zwischen welche beide Momente noch die ferneren des fortgesetzten Ein- und Ausathmens fallen, die namentlich in der betreffenden musikalischen Vortragskunst einer mannigfaltigen Modification unterliegen, indem sie bald verlängert, bald verstärkt, bald unterbrochen, bald in einzelnen Absätzen fortgeführt werden müssen, je nachdem es die Eigenthümlichkeit des Tonsatzes erfordert. Vorzüglich das Ausathmen verlängern zu müssen kommt der Blasinstrumentist und Sänger oft in den Fall, und dann wird es ihm namentlich bei hohen Tönen durch die Vermehrung der Tonschwingungen sehr beschwerlich, so wie es bei starken Tönen immer einen besonderen Kraftaufwand, bei langen oder tiefen Noten und Tönen ein noch größeres Zurückhalten ꝛc. verlangt. Man nennt dies in der Schule insbesondere die Oeconomie des Athems. Das Einathmen muß fast immer ziemlich schnell und kurz, doch stets

auch unhörbar und ungezwungen geschehen, also niemals so zu sagen schnappend, keuchend oder in dergleichen Art. Am zweckmäßigsten für Vortrag und Gesundheit wird das Respirationsgeschäft beim Blasen und Singen immer vollbracht, je mehr sich dasselbe dem natürlichen Athmen, mit welchem keine und zumal künstliche Tonerzeugung verbunden ist, nähert; und nach dieser allgemeinen Regel über die Sache selbst, deren Anwendung sich allerdings an noch manche aus Wesen und Zweck des Vortrags überhaupt hervorgehende Bedingung knüpft, bleibt nur die Frage noch zu beantworten übrig, wo der Sänger und Blaseinstrumentist in seinem Vortrage Athem zu schöpfen hat, um die Richtigkeit des Sinnes der einzelnen Sätze nicht allein dadurch nicht zu stören, sondern im Gegentheil auch noch zu fördern.

Begreiflich kann ich auch diese Frage hier nur von dem allgemeinen dynamischen Standpunkte aus erfassen, und nicht etwa dabei mich in eine förmliche Lehre der Kunst des Athmens im Gesange oder bei Behandlung der Blaseinstrumente verlieren. Solche Lehre ist Aufgabe der praktischen Schule dieser Instrumente oder des Gesanges, und hier ist nicht diese, sondern einzig die Kunst des schönen Vortrags irgend eines Tonstückes Gegenstand. In Beziehung auf solche dann gilt über Ort und Art des Athemholens zunächst die, und eben so sehr den Sänger als den Blaseinstrumentisten bindende, allgemeine Regel, daß kein zusammenhängender musikalischer Gedanke, Satz oder dergleichen anders als blos in einem Athem vorgetragen werden muß, also neuer Athem immer nur an der Stelle irgend einer (kürzeren oder längeren) Interpunktion geschöpft werden darf. Bei gehöriger Oekonomie im Ausathmen wird es selten oder nie vorkommen, daß die Befolgung dieser (allgemeinen) Regel außer aller Möglichkeit läge; doch sollen wirklich, und namentlich bei reich verzierten Passagen, Stellen vorkommen, die, obschon nur einen musikalischen Gedanken in sich schließend, gleichwohl einen Umfang haben, welcher ihren Vortrag in einem Athem unmöglich macht, — dann muß wenigstens darauf gesehen werden, daß die Schöpfung neuen Athems blos bei dem natürlichsten Abschnitte des Gedankens statt hat, also etwa unmittelbar vor einer besonders schweren Accentnote oder nach einer länger gedauerten Note, auf welche wieder eine Reihe kürzerer Noten folgt. Es setzt dies voraus, daß keine Pausen in der Passage

vorkommen, denn Pausen bieten an und für sich selbst schon den schicklichsten Zeitmoment zum Athemholen dar, und es wird demnach durch das Athemholen in solchem Falle immer eine Note etwas von ihrem Werthe verlieren müssen. Diese Note ist jedesmal die, unmittelbar hinter welcher das Athemholen geschieht, nicht die, vor welcher dies geschieht, außer es folgte eine Tonfigur, welche mit zwei oder mehreren gleichen Tönen anfängt, wie z. B. Tremolo, Triller oder dergleichen, wo auch während der Zeit des ersteren dieser Töne Athem geschöpft werden kann. Zwar fällt alsdann der Ton selbst weg, indessen ist dies von unwesentlichem Einflusse auf den Sinn der Stelle, zumal bei schneller Bewegung, wo der gleich nachfolgenden Wiederholung desselben Tones wegen ein solcher Mangel kaum bemerkt wird.

Bei dem Gesangsvortrage dann ist in dieser Beziehung, nach Seiten des Textes, noch besonders die Regel zu beobachten, daß auch der Zusammenhang der Worte so wenig als möglich durch den Vortrag getrennt wird. Im Uebrigen schöpft man auch hier Athem bei jeder Pause, und bei jeder Interpunktion, am liebsten bei der, welche größeren Trennungswerth hat als ein Komma. Sollte in einer langen Wortreihe keine andere Interpunktion vorkommen denn ein Komma, so muß natürlich auch in die Zeit dieses das frische Athmen fallen, und bedarf man solches, noch ehe selbst ein Komma eintritt, so faßt man wenigstens so viele und die Worte zusammen, die zusammen einen Sinn, einen Gedanken ausmachen, woraus insbesondere folgt, daß man im äußersten Nothfalle wenigstens nicht das Adjektivum von seinem Substantivum, das Pronomen nicht von dem Zeitworte ꝛc. durch das Athemholen trennt. Kommen zwei Adjektive vor, so darf wenigstens das zweite nicht von dem Substantivum getrennt, auch die Präposition nicht von dem folgenden Worte, das Hülfszeitwort nicht vom Participium oder vom Infinitiv ꝛc. Gesetzt jedoch endlich auch den Fall, daß bei gar langsamem Tempo und sehr lang zu haltenden Tönen das Bedürfniß entstände, noch während ein und desselben Wortes neuen Athem zu schöpfen, so muß das Wort durch den Athemzug in die einzelnen Stammwörter zerlegt werden, aus denen es zusammengesetzt wurde, denn nicht allein daß in solchem Falle das Wort stets ein mehrsylbiges, sondern es wird immer auch ein zusammengesetztes seyn, da keine Sprache ein Stammwort besitzt, das so viele Sylben enthielte, die

sich nicht auch im langsamsten 2c. Gesange, bei schulgerechter Athem-öconomie, mit einem Athem aussprechen ließen, und da bei der Zerlegung in die Stammsylben oder Stammwörter seltener ein Mißverstehen des eigentlichen Sinnes verursacht werden kann.

§. 82.

Die Execution im Vortrage.

Ein fünftes besonderes Erforderniß zum guten Vortrage erschien uns oben §. 37 — die höchst möglichste Präcision und Richtigkeit in der mechanischen Ausführung jedes einzelnen Tones, oder dem, was man technisch auch wohl die Execution und Executirung nennt. Die Sache ist so klar und einleuchtend, daß ich mich kurz dabei fassen kann.

So gewiß der Maler, welcher die einzelnen Schattirungen und Farbencompositionen nicht genau, haarscharf ausführt und neben einander sich abstufen läßt, kein Bild, sondern nur ein Geschmier, wie man es nennen will, liefert, eben so gewiß wird auch der Musiker, sey er Sänger oder Instrumentalist, wenn er ein Tonstück vorträgt, kein eigentliches Bild, kein charakteristisch ausgeprägtes und klar verständliches Tongemälde uns vorführen, trägt er nicht jeden einzelnen Klang, aus welchem dasselbe zusammengesetzt wurde, mit der äußersten Präcision und Genauigkeit vor, executirt er denselben nicht bis zur deutlichsten Wahrnehmung. Gewissermaßen der Schlußstein aller Eigenschaften, durch welche eine schöne musikalische Darstellung sich auszeichnet, ist diese genaue, überaus präcise mechanische Ausführung, deren Verpflichtung sich erstreckt über das Ganze, wie über jede mehr oder minder wichtige Einzelnheit des Tonwerks. Um einen weiteren Vergleich anzustellen erscheint sie in der Musik das gleichsam, was in der mündlichen Rede die deutliche, klare, bestimmte Pronunciation. Wer hier nicht jeden einzelnen Laut, jede Sylbe, jedes Wort je nach Art seiner declamatorischen Eigenschaft deutlich und rein vernehmbar macht, kann bei allen sonstigen Tugenden niemals sich rühmen, daß er schön, daß er gut spreche. Was man spielt oder singt also, muß stets vollkommen richtig ausgeführt, d. h. ohne allen Fehler, durchaus schulgerecht gespielt oder gesungen werden. Wer Noten oder Pausen über die Zeit ihrer Geltung aushält, oder die Zeit dieser

ihrer Geltung ohne andere triftige Gründe, die aus der Lehre, dem Zwecke und Wesen der Kunst des Vortrags genommen worden sind, verkürzt; wer falsch (unrein) intonirt, wohl gar Töne ausläßt, Töne stößt, die gebunden werden sollen, und umgekehrt, Vorzeichnungen nicht befolgt, Figuren und dergleichen nicht effektuirt genau so, wie die allgemein gültige Schule es lehrt, und welche dergleichen Fehler mehr seyn können, — ein Solcher hat eben so wenig eine richtige Ausführung und spielt oder singt demnach eben so wenig gut und schön, als ein Mensch schön und gut spricht, der, bei sonst allem Wohlklange seiner Stimme, vielleicht ganze Worte, Sylben oder Laute in seiner Rede — wie man sagt — verschluckt, oder Laute und Sylben accentuirt, die keinen Accent haben, stammelt, diesen oder jenen Laut mit einem anderen vermengt ꝛc. ꝛc. Mag das Tempo seyn, welches es wolle, die einzelne Figur, in welcher er vorkommt, noch so kunstreich, verwickelt und verziert, der Grad seiner Stärke ein noch so starker oder schwacher, — jeder Ton muß klar, bestimmt hervortreten, und auch in keiner anderen als der ihm zugehörenden Zeitgeltung, sonst ist die Ausführung unsauber, nicht rein, nicht präcis, und der Vortrag, welche sonstige gute Eigenschaft wir ihm zu geben streben, kein schöner, guter, weil kein correcter, denn die C o r r e c t h e i t, die höchst möglichste g r a m m a t i k a l i s c h e C o r r e c t h e i t ist eigentlich, was der Execution zur Aufgabe steht, und solche hat einen gleich wesentlichen Antheil an der Schönheit des gesammten Vortrags, wie jede andere Eigenschaft derselben. Daher schließt die Bedingung der präcisen Execution auch alles Das in sich, was wir nicht durch Noten blos, sondern durch Zeichen in unserer Tonschrift anzudeuten entweder pflegen oder gezwungen sind. Wer irgend ein solches Zeichen nicht genau in seinem Vortrage beobachtet, und das, was dasselbe bedeutet, nicht genau und vollkommen schulgerecht ausübt, spielt oder singt eben so wenig gut, executirt eben so wenig präcis, als verschluckt er einzelne Töne oder trägt dieselben sonst in einer ungesetzlichen Art vor. Daraus folgt, daß auch das, was wir gewöhnlich F l u ß im Vortrage heißen und was jedes, auch das geringste sogenannte Stottern, Hinken und dergleichen von letzterem als einen Fehler ausschließt, Bedingung einer guten und präcisen Execution ist.

Mit ihrer ganzen Strenge macht sich die Pflicht präciser Execution in dem Vortrage einer mehrstimmigen und namentlich Orchester-

musik geltend. Eher darf schon der Solospieler oder Solosänger wenigstens in der Beziehung davon etwas abweichen, wo diese Pflicht den Vortrag blos genau an die vorgeschriebenen Noten bindet und demselben somit keine anderen als blos diese vorgeschriebenen gestattet. Doch war von solcher Rücksicht schon im voranstehenden ersten Capitel, bei Betrachtung der Pflichten und Rechte eines Ripienisten und Solospielers, so viel als nothwendig die Rede *), und kann ich hier mich daher auf die bloße Andeutung derselben beschränken.

§. 83.

Die Besetzung mehrstimmiger Musiken.

Was dagegen hier noch, und zwar in Rücksicht auf den Vortrag einer mehrstimmigen oder Orchester-Musik, aus Veranlassung der Pflicht präciser Execution einer besonderen Erwägung entgegensteht, ist — die Besetzung einer solchen Musik, nämlich in dem besonderen Sinne, in welchem man unter dem Worte das Bestellen und Bestimmen der Personen, wie das Bestellen und Bestimmen der Anzahl der Instrumente und Stimmen einerlei Gattung, die bei der Aus- und Aufführung einer solchen Musik thätig seyn sollen, versteht, und nicht etwa auch in dem Sinne, in welchem man damit die Gattung oder die größere und geringere Anzahl der Stimmen und Parte bezeichnet, für welche der Tonsetzer sein Werk geschrieben hat, und in welchem Sinne irgend ein mehrstimmiges Musikstück, z. B. eine Sinfonie, sparsam besetzt genannt werden kann, wenn ihre ganze Musik nur von wenigen verschiedenen Instrumenten bewirkt oder zusammengesetzt wird. In diesem Sinne, in welchem das Wort eigentlich auch mit Instrumentation verwechselt wird, indem es darnach ebenfalls, gleich diesem, nichts Anderes als die Art und Weise der Ausarbeitung eines dem Hauptsächlichsten und Wesentlichsten nach schon erfundenen Musikstücks für mehrere dazu nöthige verschiedene Instrumente in sich begreift, — in diesem Sinne kann natürlich die Besetzung eines Orchesters nicht Gegenstand der Vortragslehre mehr seyn, sondern muß von dieser als

*) Vergl. dort die §§. 30 ff.

etwas schon Gegebenes, fest Bestehendes betrachtet werden; in jenem ersten Sinne aber, wo wir die Veranlassung darunter begreifen, die bei Ausführung mehrstimmiger Tonstücke sowohl in Ansehung der Auswahl als in Ansehung der Anzahl der Subjekte und vornehmlich auch in Ansehung der Vertheilung derselben zur Executirung der verschiedenen Stimmen oder Parte getroffen wird, und in welchem Sinne wir z. B. ein Orchester gut oder stark besetzt nennen, wenn gute oder viele Sänger oder Instrumentalisten darin bethätigt worden sind, — in diesem Sinne kann und muß unstreitig auch die Besetzung einen wesentlichen und vornehmlichen Einfluß auf die Wirkung und somit auf den Vortrag eines voll- und mehrstimmigen Tonsatzes überhaupt, sey er nun für ein Instrumental- oder ein Vocal-Orchester bestimmt, üben; denn ist die Besetzung in diesem Sinne das einzige Mittel, eine solche Musik zur Anschauung zu bringen, — und ein solches einziges Mittel ist sie, weil eine Orchester-Composition nicht anders denn nur durch das gleichzeitige Zusammenwirken mehrerer und verschiedener Personen, Stimmen und Parte vorgetragen werden kann, — so muß diese Anschauung sofort auch eine falsche seyn, wenn sie, die Besetzung selbst, eine falsche, d. h. unverhältnißmäßige, nicht nach den vorhandenen Umständen kunstgemäß berechnete ist, und umgekehrt eine gute, vollkommene, wenn sie eine gute, vollkommene ist, da der Art des Mittels unabweislich auch und jedesmal die Art der Wirkung entspricht. — W a n n ist nun aber die Besetzung eine gute? — Der voranstehende Satz besagt schon, daß die Beantwortung dieser Frage nur auf der kunstgemäßen Berücksichtigung mancherlei Umstände beruhen kann, und haben wir diese Umstände allein in der Sache selbst, in der Musik, zu suchen, so müssen dieselben eben sowohl innere als äußere seyn.

§. 84.

F o r t s e t z u n g.

Lehrt daher ein althergebrachter allgemeiner Erfahrungssatz, daß die Besetzung eines Orchesters oder Chors behufs des Vortrags eines dafür bestimmten Musikstücks immer w e d e r z u s c h w a c h, n o c h z u s t a r k, w e d e r z u a r m, n o c h z u r e i c h h a l t i g geschehen soll und darf, so kommt es doch dabei auch noch sehr darauf an,

einmal was es für ein Musikstück, seinem inneren Charakter nach, ist, welches vorgetragen werden soll, und dann zweitens was für Stimmen oder Instrumente oder welche Stimmen und Instrumente es sind, von denen der Vortrag zu geschehen hat.

Den ersteren Umstand, das innere Wesen des aufzuführenden Tonwerks, betreffend, wird z. B. Niemand die Besetzung eine gute, wirksame und kunstgemäße nennen, wenn ein pompöses, vorzugsweise auf Massenhaftigkeit in der Wirkung berechnetes Musikstück, wie etwa Beethovens Schlachtsinfonie oder dergleichen, von einem Orchester mit blos drei oder vier Geigen rc. vorgetragen wird, wie ebenfalls eine verfehlte und für die Wirkung höchst nachtheilige, wenn umgekehrt zum Vortrage etwa eines zarten Schäferspiels oder überhaupt einer Musik, deren Charakter Sanftmuth, Liebreiz oder was dergleichen ist, an 30 und mehr Violinen, 6—8 Contrabässe, doppelter Blaschor rc. zusammengestellt wurden. Zugleich macht sich dabei eine Rücksicht auf das Local, worin die Aufführung geschieht, geltend: je größer dasselbe, desto stärker darf auch die Besetzung in beiden Verhältnissen seyn, und je kleiner, desto schwächer diese; denn in einem sehr großen Locale verliert sich eine zu schwach besetzte Musik, so wie in einem kleinen Locale allzureichliche Tonmassen die Ohren so zu sagen gellen machen und auf diese Weise alle eigentlich künstlerische Wirkung verderben. Die Bemessung des richtigen Verhältnisses ergiebt sich daraus von selbst: je größer und weiter die Räume sind, desto mehr darf auch die von dem Charakter des vorzutragenden Tonstücks als schwach gebotene Besetzung an Kraft und Stärke zunehmen, und je kleiner und enger jene, desto mehr muß auch die von diesem Charakter gebotene gewaltige Tonmasse an ihrer Kraft und Stärke abnehmen.

In Betreff des zweiten Umstandes gilt für die Richtigkeit der Besetzung zunächst die allgemeine Regel, daß — so viel als möglich — alle Stimmen in gleichem Verhältnisse, d. h. so besetzt werden, daß keine durch zu großes Uebergewicht der anderen erdrückt und gleichsam erstickt werde. Am häufigsten wird dies traurige Loos der zweiten Violine und der Bratsche zu Theil, indem man, nur für die erste Violine besorgt, jene meist mit wenigeren und noch obendrein geringeren Subjekten besetzt, nicht erwägend, daß die erste Violine schon dadurch, daß sie eine äußere und zwar höchste, mithin vorzüglich ins Gehör fallende Stimme ist,

sehr bedeutendes Uebergewicht über ihre untergeordneten Schwestern, und, auch schon ohne solche Ueberbesetzung, nur zu leicht gewonnenes Spiel gegen jede tiefere Stimme hat. Kein Wunder daher, wenn man in manchem Orchester nur erste Violinen und Contrabässe hört und der Vortrag nur eine halbe Wirkung hervorbringt. Das herkömmliche und sich durch die Erfahrung als gut bestätigte Verhältniß der Besetzung der Bogeninstrumente im Orchester ist (als leitender Maaßstab hier gegeben) folgendes: zu sechs ersten und vier bis fünf oder auch sechs zweiten Violinen nimmt man drei bis vier Violen, zwei bis drei Violoncelle und wenigstens eben so viele Contrabässe; zu acht bis zwölf ersten und acht bis zehn zweiten Geigen werden genommen vier bis sechs Bratschen, eben so viele Violoncelle und mindestens vier Contrabässe. Der Violoncelle sollten immer eins oder zwei mehr seyn als Contrabässe, da gerade sie es sind, welche zur Verdeutlichung der Baßparthien beitragen. Die Blasinstrumente werden fast überall nur einfach besetzt, und selbst bei einem Orchester von 30 Violinen würde es noch nicht dienlich seyn, die Parte der Blasinstrumente zu verdoppeln. Auch darf da, wo sie geschieht und geschehen muß, diese Verdoppelung noch keineswegs durchgängig und ohne Unterschied, das ganze Tonstück hindurch und bei allen Instrumenten, sondern nur an denjenigen Stellen statt haben, wo die Blasinstrumente sonst von den übrigen so zu sagen verschlungen werden würden, weshalb in solchem Falle meistens auch eigene Parte für die Verdoppelungs- oder Ripien-Blasinstrumente angefertigt zu werden pflegen oder doch angefertigt werden sollten. Besondere Rücksicht ist dabei zugleich auf die Baßblasinstrumente zu nehmen, indem nämlich die eigene Natur der Baßstimme überhaupt bedingt, daß sie nicht nur möglichst vollständig und reichlich, sondern auch mit möglichst meisterhaften Spielern und mit guten klangreichen Instrumenten besetzt werden. Nur dann, wenn dies geschehen, lassen sich die in der eigenthümlichen Unvollkommenheit der Baßinstrumente begründeten Schwächen bedeutend mindern, und treten diese Schwächen mehr noch bei den Blase-Baßinstrumenten als bei den Saiten-Baßinstrumenten hervor, so erheischen sie auch mehr noch denn diese jene Rücksicht in der Besetzung. Contrafagott, Ophicleide, Baßposaune und Serpent, welche bei einer ganz vollständigen Besetzung der Baßstimmen nicht fehlen, — wie Viel lassen sie in der Regel in Ansehung der Reinheit, Deut-

lichkeit, Rundung und des klaren, kräftigen Hervortretens der Baß-figuren zu wünschen übrig! und sind sie nun überdem nicht einmal gut besetzt, d. h. mit geschickten Spielern und guten Instrumenten, welch' großer Theil ihrer sonst sehr kräftigen Wirkung muß alsdann unverhinderlich verloren gehen!? — In Ansehung des Verhältnisses der Instrumentalbesetzung zu dem der Singchöre, die an und für sich immer am besten bei einer Gleichheit der Stimmenzahl besetzt werden, lehrt die Erfahrung, daß selbst bei zahlreich besetzten Chören in den meisten Fällen der Gesang durch die allzuübersetzte und unbedachtsam kräftig angewandte Orchesterbegleitung so sehr bedeckt wird, daß man jene nur mühsam durchhört und leicht ganz überhören würde, sähe man nicht die Choristen den Mund öffnen. Etwas Widersinnigeres aber kann es kaum in der ganzen Kunst des Orchester-Vortrags geben. Eine große Volksmenge — will die Idee des Chorgesangs — soll laut und einmüthig etwas ausrufen, aber in gleichem Maaße bietet der Concertdirigent alle Macht seiner Lärm-instrumente auf, das Volksgetümmel den Ohren des Zuhörers zu entziehen, und dieser vernimmt, statt des Chors, eine gewaltige Instrumentalbegleitung, durch welche er die Singstimmen nur selten und leise, jedenfalls zu unverständlich durchhört. Eine Instrumentalbegleitung während des Chorgesanges kann nur in sofern die Wirkung der Musik erhöhen, als sie der überwiegenden Kraft des Gesanges nicht hindernd in den Weg tritt, und nur zur Unterstützung und Leitung dieses dient.

§. 85.

Aufstellung eines Orchesters.

Unmittelbar in Verbindung mit der Veranstaltung, welche die richtige Besetzung eines Orchesters vor jeder Aufführung herbeiführt, steht auch die Anordnung, welche von Seiten des Dirigenten hinsichtlich der Aufstellung des Orchester-Personals getroffen werden muß, und so zwar, daß dieselbe gleichsam einen Nebenzweig der Besetzung ausmacht, mit welcher sie gleich wesentlichen Einfluß auf die Wirkung des ganzen Orchester-Vortrags übt. — Zwei Dinge sind, die bei dieser Aufstellung vornehmlichst in Betracht kommen, nämlich einmal das Local oder der Raum, wo das

Orchester aufgestellt wird, und dann die **Ordnung**, in welcher diese Aufstellung geschieht.

In den Schauspielhäusern ist wegen der Oper die Wahl des Ortes, und wegen der Bühne die Höhe desselben von dem Fußboden, leider nicht willkührlich, sondern das Orchester muß hier unmittelbar vor der Bühne selbst seyn, und darf nicht über dieselbe und über das Parterre hervorragen, um den Zuschauern nicht die Aussicht auf jene zu benehmen. In Concertsälen dagegen ist die Anlage des Orchesters im Allgemeinen mehr der Willkühr überlassen und daher ein Gegenstand, auf welchen der Concertanordner sowohl als der Bauherr sein besonderes Augenmerk zu richten hat. Das Erste, was dabei beobachtet werden muß, ist, das Orchester dahin, an den Ort, zu legen, von wo aus die Töne im gleichsten Ebenmaaße und am schnellsten sich über alle Räume des Saales verbreiten. Dann muß dasselbe nach Verhältniß der Höhe des Saales mehr oder weniger von dem Fußboden desselben erhöht, der Stimmen wegen möglichst terrassenförmig, und zwar dergestalt angelegt werden, daß die Zuhörer in einer der Größe und Beschaffenheit des Saales angemessenen Entfernung gehalten werden, damit der Totaleindruck der gesammten zusammenwirkenden Instrumente nicht gestört ist. — Ein im Quadrat geformter Saal ist durchaus nicht zur Musik geeignet, weil das Orchester dann, im Verhältniß zu der Tiefe, die es in einem solchen Saale erhalten kann, viel zu breit wird, wenn alle sonstigen Regeln einer guten Orchester-Anordnung befolgt werden sollen, die nun ferner und hauptsächlich bestehen in einer vortheilhaften Aufstellung der einzelnen Stimmen oder Instrumente.

Behufs dieser müssen die Geiger immer vorn, wo möglich auf beiden Seiten des voranstehenden Directors, und zwar dergestalt aufgestellt seyn, daß die Spieler diesen stets im Auge haben oder doch in's Auge nehmen können. Nach den Geigen folgen in gleicher Theilung auf einer zweiten Terrasse die Rohr- und überhaupt Holzinstrumente, so daß die Oboen und Flöten hinter oder doch in die Nähe der ersten Violinen, die Fagotte, Clarinetten und Bassethörner aber in die Nähe der zweiten Violinen und Bratschen zu stehen kommen. Auf der letzten Terrasse sind die Blaseinstrumente vertheilt, neben oder hinter welchen zugleich die Schlaginstrumente, Pauken, Trommeln rc., wirken. Die Contrabässe mit den Violoncells müssen

wo möglich die Mitte des gesammten Instrumentenchors ausmachen, so daß die letzteren selbst bis durch die Blasinstrumente reichen, und die ersteren in ihrer Reihe hinter dem Director anfangen.

In Verbindung mit Vocalmusik stehen sowohl die Singchöre als die Solosänger stets vornan, vor dem gesammten eigentlichen Orchester, der Sopran und Tenor zur Rechten, und der Baß und Alt zur Linken des Directors.

In Kirchen, Theatern ꝛc. läßt sich freilich die damit vorgezeichnete Ordnung nicht immer leicht bewerkstelligen und man muß sich da oft den eben vorhandenen Umständen fügen; indeß dürften auch hier alle nothwendigen Aenderungen nur als kleine unwesentliche Abschweifungen und Modificationen von der mitgetheilten allgemeinen Hauptregel befunden werden können. So hat in den Theater-Orchestern der Streichinstrumenten-Chor gewöhnlich seinen Platz auf der linken, und der Blaschor auf der rechten Seite des Direktors, die Bässe möglichst in der Mitte, die Sopraninstrumente voran; Pauken, Trommeln, Becken ꝛc. auf beiden Seiten am Ende, und mit ihnen die schmetternden Blechinstrumente. Bei anderen Aufstellungsweisen umzingeln auch wohl die Geiger im Halbkreise das voranstehende übrige Orchester, in dessen Mitte aber immer die Contrabässe wirken.

§. 86.

Einfluß localer Um- und Zustände auf den Vortrag.

Uebrigens können endlich auch, außer der Rücksicht, welche das Local an und für sich, nach Art seiner räumlichen Beschaffenheit, bei Besetzung und Aufstellung eines Orchesters unerläßlich verdient *), die mancherlei sonstigen Zu- und Umstände desselben weiter von sehr wesentlichem und speciellem Einflusse auf die Schönheit eines musikalischen Vortrags seyn, in sofern die Schönheit des Tonklanges überhaupt davon um Vieles (und unmittelbar zwar) abzuhängen vermag.

Ich glaube nicht, daß es einen Musiker oder aufmerksameren Dilettanten giebt, der nicht schon häufig die Erfahrung gemacht hätte, daß sein Instrument oder seine Stimme an dem einen Orte

*) Man sehe die voranstehenden beiden §§.

oder in dem einen Locale besser, heller, anhaltender, reiner und weicher klingt, als an und in einem andern. Zufällig kann ein solcher Unterschied nicht seyn, denn ohne allen Grund und alle Ursache geschieht und gestaltet sich Nichts in dieser Welt; an dem Instrumente aber oder an der Stimme kann die Schuld davon auch nicht liegen, da sie ja immer ein und dieselben bleiben; nothwendig also muß diese in anderen und zwar in den localen Zu- und Umständen selbst gesucht werden, weil auf den Klang Alles einwirkt, was ihn umgiebt oder mit ihm in irgend einer Beziehung steht, und nach Außen hin sind dies zunächst die localen Verhältnisse, in und unter welchen er zur Erscheinung kommt.

Das erste unter diesen Verhältnissen betrifft die den klingenden oder klangerregenden Körper unmittelbar umgebenden oder berührenden Gegenstände, also die Luft, denn kein anderer Gegenstand ist, mit dem unser Instrument oder unser Gesangsorgan beim Vortrage unmittelbar in Verbindung stände. Die Ursachen alle, worauf die Erscheinung beruht, auseinander zu setzen, würde zu weitschweifig seyn und uns auch zu sehr von unserem Wege ab in das Gebiet der Akustik und überhaupt Physiologie führen; gewiß aber ist, daß von der Beschaffenheit dieser Luft ein gar großer Theil sowohl der Qualität als der Quantität des Tones abhängt.

Die gewöhnlichsten Eigenschaften der Luft sind: feucht oder trocken, warm oder kalt. Eine feuchte oder nasse Luft kann — um zunächst bei dem Einflusse stehen zu bleiben, den die locale Luft auf die Qualität des Tones äußert — niemals so elastisch seyn als eine trockene, und der Ton eines Instruments oder einer Stimme wird daher niemals auch in einem feuchten Locale so hell, rein und kräftig erscheinen und klingen, als in einem trockenen, und dies Alles in einem desto höheren Grade, je mehr die erwähnte Eigenschaft der in einem Locale befindlichen Luft zunimmt. So wird allgemeinhin ein großer gewölbter Saal als am vortheilhaftesten für den Klang des Tones angesehen; aber ist der Saal von einem feuchten Mauerwerke umgeben, ist die darin eingesperrte Luft zu sehr getränkt von der äußeren, im Augenblicke vielleicht durch Regenwetter besonders feuchten Atmosphäre, so wird der Ton gleichwohl nicht so hell, voll und klar erscheinen, als er unter anderen Umständen und Bedingungen in ein und demselben Locale nothwendig erscheinen würde und müßte. Doch ist dieser allgemeine Satz auch

wiederum nur bedingungsweise wahr; sehr kommt es dabei auch an auf die Fähigkeit der Luft, die Schallwellen, welche von dem tönenden oder tonerregenden Körper ausgehen, gleichmäßig, schnell und weit genug zu verbreiten, und da es nun eine allgemein bekannte Thatsache ist, daß feste und tropfbar flüssige Körper den Schall ungleich stärker und weiter verbreiten als die ausdehnbar flüssigen und weichen, so sollte und könnte man glauben, daß eine warme und feuchte Luft in einem eingemauerten Locale dem Tone weit vortheilhafter sey als eine kalte, trockene; indessen kommt hierbei wieder das akustisch sehr wichtige Verhältniß der Qualität des schallleitenden Körpers zu der Qualität des schallenden in Betracht. Nur wenn Beide einander gleichartig sind, findet auch eine vollkommenere Fortsetzung statt. Für Töne oder Klänge, in festen Körpern erregt, sind auch nur feste Körper, für die im Wasser hervorgebrachten nur das Wasser, für die in der Luft erzeugten nur die Luft der vollkommenste Leiter, und so bleibt für uns hier jener Satz dennoch als durchaus wahr bestehen, nur führt die Thatsache, daß feste Körper am besten geeignet sind, Schallwellen aufzunehmen und zu verbreiten, noch zu der Bemerkung, daß demnach in jedem Locale der Ton am besten klingen muß, wo die erregte Luft nur mit festen Gegenständen correspondirt, unter welchen dann wieder diejenigen den Vorzug verdienen, welche die meiste Elasticität der Molecule besitzen. Alle Verzierungen in einem Locale, welche weiche Stoffe erfordern, bis auf die mit Tuch beschlagenen Bänke, Stühle, Fenstervorhänge, Bodenteppiche &c. hinab, sind der Schönheit des Tonklanges nachtheilig, und um so nachtheiliger, je weicher, größer und häufiger sie vorkommen. Eben so alle elastischen Gegenstände, denen zugleich eine intensive Festigkeit mangelt, als: hohle Säulen, Sandböden und dergleichen. Anführen muß ich hier auch noch den merkwürdigen Umstand, daß ein in einem Medium von gleicher Qualität erzeugter Ton niemals ganz und leicht in ein Medium anderer Qualität eindringt, und dieses wiederum von bedeutendem Einflusse auf die Verschiedenheit der Tonerscheinung seyn kann, ja seyn muß. Der Geiger z. B., dessen Instrument lange in einem aller Einwirkung der Luft verschlossenen Kasten eingesperrt war, nimmt dieses und spielt sofort in einem luftigen oder feuchten Locale: die Schallwellen, welche von jenem Instrumente ausgehen, werden niemals sich ganz der Luft des Raumes mittheilen, sondern stets

zum großen Theile wieder in das Instrument zurückkehren und somit doppelt schwach und marklos den Ton dem Hörer erscheinen lassen. Wie bei dem Geiger aber, so bei jedem Instrumentisten, und alle, auch der Sänger, werden unter jeder Bedingung noch am glücklichsten in dieser Beziehung seyn, wenn sie vor der öffentlichen Leistung ihr Organ einige Zeit der Atmosphäre des Locals aussetzen und so gleichsam dasselbe mit dieser vertraut machen. Als verlässigste Zeugen darf ich bei dieser Behauptung wohl die Sänger anrufen, da von ihnen schwerlich wohl Einer nicht die traurige Erfahrung schon gemacht hätte, daß, aus warmer Luft, aus einem geheizten Zimmer unmittelbar in ein kaltes Local gestellt, oder umgekehrt, er jedesmal, und wenn er sich auch noch so sehr anstrengte, nur und kaum eine halbe Wirkung hervorbrachte; „der Ton blieb ihm in der Kehle". Ja sogar auf die Reinheit, auf die Höhe und Tiefe des Tones hat dieser Umstand wesentlichen Einfluß. Namentlich sind es die Blasinstrumente, welche, aus einer kalten unmittelbar in eine wärmere Luft gebracht, fast immer etwas zu tief und unklar klingen. Die Regel für das Verhalten beim Vortrage in dieser Hinsicht ergiebt sich von selbst.

Quantitativ die Einwirkungen der, mit dem tönenden Körper unmittelbar in Verbindung stehenden, localen Zu- und Umstände auf den Vortrag angeschaut, kommt besonders die Größe des Locals in Betracht, indem dieselbe nämlich, als Begränzung des Luftraumes, in welchem der Ton schwingt, zur Verstärkung desselben viel beitragen kann einmal dadurch, daß die fortschreitenden Schallwellen an einem in dieser Richtung ihnen entgegenstehenden, ihr Fortschreiten hemmenden Körper gebrochen und zurückgeworfen werden. Jedoch hat diese Berechnung und Zurückwerfung außer der zunächst hieher gehörenden intensiven Wirkung, der Verstärkung des Schalles, auch noch zwei andere Folgen, nämlich eine zeitliche, die Verlängerung des Schalles, den sogenannten Nachhall, und eine mehrheitliche, die Wiederholung des Schalles, das Echo. Welche von diesen drei Wirkungen, deren letzte beiden sehr nachtheilig für den Vortrag sind, vernommen werden sollen, hängt von der Weite des Raumes ab, den die Schallwellen zu durchlaufen haben, ehe sie gebrochen und zurückgeworfen werden, und dann auch von dem Standpunkte des Hörers. Ist die Länge des Raumes von dem tönenden Körper bis zu dem, wo die Schall-

wellen zurückgeworfen werden, nur so groß, daß während der Zurückwerfung derselben der tönende Körper noch zu schwingen fortwährt, und zwar nach derselben Richtung, den die vorangegangenen Schallwellen nahmen, und rühren sie von den Schwingungen ein und desselben Tones her, so begegnen sich diese neuen und jene zurückgeworfenen Schallwellen, indem sie, falls sie nicht durch den Körper, an welchem sie sich brachen, eine andere Richtung erhalten haben, sondern so viel als möglich geradlinig geblieben sind, den schon einmal durchlaufenen Raum wieder rückwärts durchlaufen, und bewirken dadurch, daß der Ton sich verstärkt und um desto mehr zwar, je weniger die Schallwellen beim Anprallen an den sie brechenden Körper in viele kleine sich zerspalten, je größer demnach die sich durchkreuzenden Wellen sind, woraus wiederum sich sehr wichtige Merkmale ergeben, an denen man die größere Tauglichkeit und Angemessenheit eines Locals zu musikalischen Leistungen erkennen und bemessen kann. Ist nämlich die einem Spieler oder Sänger gegenüberstehende Wand der Art eingerichtet, daß die Schallwellen, welche an dieselbe anprallen, nicht gleichmäßig wieder zurückgeworfen werden, vielmehr durch Oeffnungen in Thüren und dergleichen, durch Säulengänge 2c., auch eine andere Richtung noch nehmen können, so wird der Ton niemals so schön, voll und klar erscheinen, als wo dies nicht der Fall ist. Die meiste Kraft verliert derselbe aber, wenn — wie häufig in Theatern — durch Oeffnung im Platfond (in den Souffiten) den Schallwellen sogar ein Ausweg gestattet ist, von dem sie niemals zurückzukehren vermögen, indem sie sich entweder in anderen Räumen oder in unbegränzten Weiten verlieren (daher die um so viel schwächere Wirkung eines musikalischen Tones im Freien). Ist die Länge des Raumes von dem tönenden Körper bis zu dem, wo die Schallwellen sich brechen und zurückgeworfen werden, so groß, daß der tönende Körper bereits zu schwingen aufgehört hat und die Tonempfindung so eben endet, wenn die Wirkung jener Zurückwerfung der Schallwellen das Ohr trifft, so daß sich die Empfindung der letzteren unmittelbar an die erstere anschließt, so entsteht keine intensive Verstärkung des Schalls, sondern das, was wir Nachhall nennen; und hat die Länge des Raumes diejenige Größe, daß die Empfindung des Halles sich nicht unmittelbar an die erste des ursprünglichen Tones anschließt, sondern eine Unterbrechung, sey sie noch so klein, vom Ohre bemerkt wird, so ist

die Wirkung jener Zurückwerfung das, was wir Wiederhall oder Echo nennen. Beides aber, Nachhall und Echo, verwirrt die Wahrnehmung des Tones, macht den Effekt der Musik unklar, und darf also in einem Locale, wo musikalische Leistungen mit voller Wirkung statt haben sollen, nicht statt finden, weshalb in dieser Beziehung demselben besondere Aufmerksamkeit von Seiten des Vortragenden zu widmen ist. Man hat beobachtet, daß — wie ich auch schon bei Gelegenheit der Betrachtung des Tempo's anführte *) — ein gesundes Ohr innerhalb einer Secunde etwa 10 Töne als gesondert und deutlich zu unterscheiden vermag, und ist das wahr, so folgt daraus, daß $^1/_{10}$ Secunde hinreicht, einen Ton oder Schall zu empfinden. Darauf beruht die Möglichkeit einer räumlichen Berechnung des Echo's und Nachhalls. Ist nämlich die Fläche so weit, daß der Schall hin und zurück mehr als $^1/_{10}$ Secunde braucht, so muß demnach nothwendig ein Wiederhall entstehen. Nun pflanzt sich ein Schall oder Ton etwa 1050 Fuß weit in einer Secunde fort, in $^1/_{10}$ Secunde also 105 Fuß, und ist sonach das Local so groß und weit, daß der Raum vom tönenden Körper bis zu derjenigen Seite, von wo die Schallwellen zurückgeworfen werden, und von da bis wieder zurück zum Standpunkte des Hörers 105 oder mehr Fuß beträgt, so muß und wird Letzterer jedesmal einen Nach= oder Wiederhall wahrnehmen. Bedeutsam kommen hierbei allerdings auch die Arten der Brechungen noch einmal in Betracht. In sehr großen, hohen und gewölbten Sälen, deren Länge in der Fläche schon von dem Standpunkte des Spielers oder Sängers bis zu der entgegengesetzten Seite 50 und mehr Fuß beträgt, wird daher der Hörer immer am besten thun, wenn er die äußerste Seite zu seinem Standpunkte wählt, und der Vortragende am besten, wenn er den Hörer so weit als möglich von seinem Podium entfernt hält; denn steht der Hörer vorn, nah an diesem, so beträgt der Lauf der Schallwelle hin und zurück zum Ohr mehr als 105 Fuß und es muß stets eine Unklarheit in der Wahrnehmung der Musik, ein Nachhall entstehen. In kleineren oder niedrigeren Sälen dagegen wird bei solcher nahen Placirung der Ton immer in verdoppelter Kraft wahrgenommen,

---

*) S. vorhin §. 75.

weil die Schallwellen zu gleicher Zeit doppelt an das Ohr anschlagen, indem ihr Weg hin und zurück nicht so viel beträgt, als zu einem Nachhalle nöthig ist. Daher die Thatsache, daß ein und dieselbe Musik in einem kleineren, sonst gut construirten Locale gemeiniglich eine ungleich kräftigere Wirkung hervorbringt, als in einem großen, während der erste Anschein für das Umgekehrte sprechen möchte; und daher ferner die Thatsache, daß sehr große Locale nur von sehr massiger Musik ausgefüllt werden können. — **Zweitens** kann die Begränzung des Luftraumes (das Local), in welchem ein Ton schwingt, dadurch zur Verstärkung desselben sehr Viel beitragen, daß die fortschreitenden Schallwellen an den ihnen entgegengesetzten Schranken gebrochen und eine mehr oder minder große Anzahl nicht in gerader oder schiefer Richtung nach der Seite des sie erregenden Körpers zurück, sondern nach der diesem Körper entgegengesetzten Seite hin so geworfen wird, daß sie in einem kleinen Raum oder Punkt zusammengedrängt werden. Die so von allen oder wenigstens zwei einander entgegengesetzten Seiten zusammengeworfenen Schallwellen durchkreuzen sich nämlich und bewirken dadurch, daß die Verdichtung und Verdünnung der in den Kreuzungspunkten befindlichen Lufttheilchen nach Verhältniß der Zahl der in diesen Punkten sich durchkreuzenden Wellen gesteigert und so die Schallempfindung des bei dem Durchkreuzungspunkte befindlichen Subjekts bedeutend verstärkt wird. Dies findet statt in allen — so zu sagen **elliptisch** gebauten Localen, so daß jedenfalls die gewölbten und in den Ecken überall abgerundeten Säle für den Ton selbst wie für seine Wirkung als die vortheilhaftesten erscheinen, und in dem Grade um so mehr zwar, als kein anderer Ausweg die Schallwellen gewissermaßen zwingt, sich zu durchkreuzen und darnach in einem bestimmten Punkte ungeschmälert zusammenzutreffen, und je weniger dieselben durch andere aufhaltenden Gegenstände, Säulen und dergleichen, in solchem Schwunge gestört werden *). Endlich

---

*) Ein dahin gehörendes merkwürdiges Beispiel liefert die elliptisch gebaute Cathedrale zu Girgenti in Sicilien, wo man, nach Versicherung eines glaubwürdigen Ohrenzeugen, wenn an der Thüre, die aber nicht offen seyn darf, leise gesprochen oder sonst ein Schall erregt wird, den man in jedem anderen Raume kaum auf 10 Schritte weit hören würde, solchen sehr deutlich noch am entgegengesetzten Ende des sehr großen Gebäudes wahrnimmt.

drittens kann die Begränzung des Luftraumes, in welchem ein Ton schwingt, zur Verstärkung desselben auch dadurch beitragen, daß die Schallwellen an den Seiten so gebrochen werden, daß sie mit einer von ihrem Erregungspunkte nach der gegenüberstehenden Seite gedachten geraden Linie parallel nur geradeaus vorwärts fortschreiten, ohne zugleich seitwärts sich zu verbreiten. Hierdurch wird Zweierlei bewirkt: Verstärkung des Schalles durch die Brechung der Wellen und ungeschwächte Fortleitung desselben durch Verhinderung der allseitigen Verbreitung der Schallwelle. Daher sind zu breite Locale, in welchen das Orchester nicht beide Seiten zu berühren und so die ganze Breite einzunehmen, oder wo dasselbe sich nicht an eine Rückwand anzulehnen vermag, niemals der musikalischen Wirkung förderlich *). Den besten Beweis hiefür liefern große Kirchen, wenn der Sänger oder Spieler in denselben auch hinter seinem Standpunkte noch eine bedeutende Tiefe hat. Die Schallwellen zerstreuen sich auch dahin, und der Hörer vorn erhält nur einen Theil davon, hört also den Ton nur zum Theil in der Schönheit, Fülle und Kraft seines Klanges.

§. 87.

Fortsetzung.

Das zweite unter den auf den Vortrag einwirkenden localen Verhältnissen betrifft die den klingenden oder klangerregenden Körper nur mittelbar umgebenden oder berührenden Gegenstände, und auch hierbei kann die Einwirkung selbst sowohl eine qualitative als quantitative Beziehung haben. Sind jene Gegenstände feste Körper und ist auch das Mittel, durch welches sie mit dem tönenden Theile des Instruments oder überhaupt mit diesem in Berührung stehen, ein fester Körper, so gilt die durch die Erfahrung vollkommen bestätigte Regel, daß ein durch feste Körper oder durch die Luft verbreiteter Klang auch alle andere Körper in Bewegung setzt, welche in denselben Zeiträumen zu schwingen vermögen, und es ist dabei keineswegs durchaus nothwendig, daß diese Körper ein und denselben Ton von sich geben, sondern je nach ihrer Größe können sie auch wohl höhere oder tiefere Töne hervorbringen; wenn diese nur

*) Vergl. den vorhergehenden §.

in einer näheren harmonischen Verwandtschaft zu dem ersteren Tone des klingenden Instruments stehen, so werden sie augenblicklich auch durch dieses mehr oder weniger bemerkbar erregt werden. Befinden sich nun in einem Locale z. B. eiserne Stäbe vor den Fenstern, viele metallene Lampenhaken, eiserne Säulen oder sonstige klangfähige Gegenstände, als Spiegel, Glaswerk, feines Porzellan 2c., so werden dieselben jedesmal mitschwingen, wenn ein ihrem Toninhalte nah verwandter Ton von dem Spieler oder Sänger ausgeht, und es wird dadurch eine Unklarheit, Undeutlichkeit, ja sogar Verworrenheit dieses in der Wahrnehmung des Hörers entstehen, welche der ganzen Wirkung der Leistung schlechterdings nicht förderlich seyn kann. — Ist der einen tönenden Körper mittelbar berührende Gegenstand ein fester, aber das Mittel der Berührung ein elastisch-flüssiger Körper, so erwähne ich beispielsweise nur den Fall, daß auch die in einem Resonanzboden eingeschlossene Luft, welcher die Schwingung durch jenen Boden mitgetheilt wird, resonirt und dadurch den Klang bedeutend verstärken kann, weil sie, wenn sie resonirt, anderer Luft denselben weit vollkommener mittheilt, als feste Körper. Daher die Wichtigkeit der Oeffnungen eines Resonanzbodens und ihrer Gestalt. Gesetzt den Fall, ein Flötist wäre genöthigt, seine Stellung auf dem Orchester so zu nehmen, daß die Oeffnung seines Instrumentes diesem, dem Orchester, nicht dem Publicum zugerichtet ist, so wird von letzterem sein Ton auch niemals so klar und hell vernommen werden, als findet das Entgegengesetzte statt. Ich habe einmal den Enthusiasmus für einen ausgezeichneten Geiger auf die lächerliche Weise sich äußern sehen, daß man eine Art Baldachin erbaute, unter welchem er öffentlich spielen sollte; er sträubte sich, aber es half Nichts, er mußte sich der unendlichen Ehre unterwerfen, und siehe da — sein sonst so schöner, heller, klarer Ton erschien gedeckt wie er selbst, weil die schwingende Luft in dem Instrumente, aus den F-Löchern dringend, doch nicht so unmittelbar sich der äußeren Luft mitzutheilen vermochte, als wenn das hindernde bunte Dach über dem Instrumente weg gewesen wäre. Andere Anwendungen der Regel liegen Jedem nahe genug. — Ist der einen tönenden Körper mittelbar berührende Gegenstand ein elastisch-flüssiger, das Mittel der Berührung umgekehrt aber ein fester Körper, so gehört dahin vornehmlich wieder die oben schon erwähnte Thatsache, daß ein durch schwin-

gende Luft erzeugter und durch die Luft fortgeleiteter Schall feste Körper, auf welche die Schallwellen stoßen, falls sie in denselben Zeiträumen mitzuschwingen vermögen, auch zum Mitschallen veranlaßt. Die Alten brachten deshalb in einigen Theatern, in Vertiefungen zwischen den Sitzen der Zuschauer, dünne, in verschiedene Töne eingestimmte metallene Gefäße an, die, auf schmale keilförmige Unterlagen gestützt, schief nach unten gekehrt waren, in der Absicht, daß jeder Laut, welchen der Schauspieler spräche, wenigstens eines oder zwei Gefäße träfe, die durch die Luftschwingung mit in Schwingung versetzt würden und so durch Mitklingen den Schall vermehrten; aber man stelle heute einmal in die Concertsäle viele Vasen, Spiegel, metallene Kronleuchter und was dergleichen, und man wird sich überzeugen, welche weit geringere Wirkung die Musik hervorbringt, als wenn alles dies nicht der Fall ist. — Endlich können jenem Mittel, durch welches irgend ein Gegenstand mit einem tönenden Körper in Verbindung steht, mag dasselbe nun ein fester oder ein flüssiger Körper seyn, die Schwingungen des tönenden Körpers auf mehr als blos einem Wege zugleich, nämlich sowohl durch feste als auch durch flüssige Körper mitgetheilt werden. So geht z. B., wenn durch die starken Bässe einer Orgel nicht nur die Pfeifenkörper, sondern die ganze Umgebung stark erschüttert werden, diese Erschütterung nicht etwa blos von der schwingenden Luft, sondern zugleich und mehr noch von den die Pfeifen unmittelbar berührenden festen Körpern aus; die Folge davon aber ist eine Verstärkung des ersten Tones, und die Anwendung auf meinen hier zunächst vorliegenden Zweck bestätigt, daß auch die Stellung des Spielers oder Sängers auf einem höheren festen Boden ungleich mehr zu der Schönheit und Kraft seines Tones beiträgt, als wenn er auf gleichem Boden mit seinen Zuhörern steht. Fest aber muß dieser erhöhete Orchesterboden auch seyn, und zugleich nicht etwa mit Teppichen oder Tuch belegt, sonst ist die Wirkung abermals eine umgekehrte, was am besten die Thatsache beweist, daß, wenn wir des Winters im Freien rufen oder blasen, und die Erde mit einem lockeren Schnee bedeckt ist, der Ton kaum halb so weit reicht, als wenn die Erde eine ungleich festere Eiskruste trägt.

Drittes Capitel.

Von den verschiedenen Arten oder Gattungsformen des musikalischen Vortrags.

§. 88.

Begründung dieser Verschiedenheit der Gattungsform.

Nicht den Begriff blos und die innere wie äußere Wesenheit der Kunst des musikalischen Vortrags suchte ich in dem Bisherigen zu entwickeln, sondern ich legte in den voranstehenden beiden Capiteln bereits auch meine Ansichten über sowohl die allgemeinen als besonderen Erfordernisse zu einem wirklich guten, künstlerisch vollendeten Vortrage nieder. Indessen kann die eigentliche Lehre desselben damit noch keineswegs als geschlossen betrachtet werden, vielmehr drängt sich, angelangt hier am Ende der Reihe der Bedingungen, auf welchen die Kunst des musikalischen Vortrags sowohl überhaupt als im Besonderen beruht, der forschenden Betrachtung sofort die sehr wichtige Frage entgegen: wird mit Erfüllung dieser Bedingungen nun der Vortrag unter allen Umständen auch ein vollendeter und zwar in jeder Beziehung ein solcher, weil immer ein und derselbe, seyn können und seyn müssen? — und erinnernd uns zugleich an die Verschiedenheit der Auffassung, welche schon der bloße Wortbegriff „Vortrag" und „Darstellung" zuläßt, muß die Antwort auf diese Frage ohne Rückhalt nein lauten. Ward nämlich in jener Verschiedenheit schon darauf hingedeutet, daß je nach der speciellen Richtung, welche der Vortrag nimmt, und je nach dem Zwecke, welchen er vorzugsweise verfolgt, stets seine Art und Weise, sein Charakter, seine ganze innere und äußere Gestalt auch eine verschiedene und besondere sey und seyn müsse, so kann es nicht anders seyn, als daß diese und eine solche Verschiedenheit in der eigentlichen Form und Gattung des musikalischen Vortrags um so ausgeprägter und merklicher hervortritt, ziehen wir nun, außer jenem seinem besonderen Zwecke und jener seiner besonderen Aufgabe, auch die mancherlei sowohl objektiven als subjektiven Rücksichten noch in Erwägung, unter welchen er in jedem Augenblicke zu geschehen hat und die mit jedem Augenblicke eine andere Richtung nehmen können,

damit unausbleiblich aber auch in ihm selbst eine wesentliche Veränderung herbeirufen müssen. Ich will einmal glauben, mit den bisherigen Abhandlungen vollständig dargethan zu haben, einmal was es heißt, ein Tonstück gut vortragen, dann auch unter welchen Bedingungen dies geschieht, und drittens welche Mittel dazu gehören: ist aber mit alle Dem zugleich das Wie des Vortrags auch schon erledigt? — Nahmen wir dabei auch nur einmal schon ernstlichere Rücksicht auf Form und Charakter des eben vorzutragenden Tonstücks und ließen von daher sich einen Maaßstab ergeben für Form und Charakter des Vortrags selbst? — Dachten wir auch nur einmal dabei schon ernstlicher an Ort und Zeit, wo und wann der Vortrag geschieht? — Nein! — und dennoch werden diese eben so wenig ohne namhafte Einwirkung auf die Art und Weise, die ganze Gestalt des Vortrags seyn und bleiben können, denn jene formale und charakteristische Beschaffenheit des vorzutragenden Tonstücks selbst, werden daher aber eben sowohl auch als diese eine Verschiedenheit in solcher Art und Weise bewirken, weil sie selbst und nicht etwa blos für sich, sondern auch nach Seiten ihres künstlerischen Inhalts so sehr und himmelweit verschieden sind und seyn können. So vermag in objektiver Hinsicht z. B., d. h. in Rücksicht auf die äußere Beschaffenheit des eben vorzutragenden Tonstücks, der Vortrag als solcher, als besondere Kunstleistung, ohne auch eines jener seiner sowohl allgemeinen als besonderen Erfordernisse davon auszuschließen und ohne auch nur die mindeste Verkümmerung seines besonderen Zweckes, sich noch zu gestalten als ein leichter und als ein schwerer; in subjektiver Rücksicht, d. h. in Hinsicht auf die Art und Weise, wie er von dem ausübenden Künstler selbst vollbracht wird, als ein einfacher und verzierter. Noch mannigfacher wird seine Form, ziehen wir dabei den inneren Charakter des eben vorzutragenden Tonstücks in Erwägung; denn hier wird dieselbe zugleich von den verschiedenen Stylen der Tondichtung abhängig, da wir eben so wenig nämlich z. B. ein für die Kirche bestimmtes Tonstück gleich dem, das für das Theater oder den Concertsaal bestimmt ist, vortragen dürfen und vortragen werden, als ein guter gewissenhafter Tonsetzer eine Missa schreibt etwa wie eine Oper oder ein Stück für den Concertsaal wie ein solches für die Kirche, und da z. B. ein antikes Tonwerk, mit anderen Mitteln oder in anderer Weise zu Gehör gebracht, eben sowohl einer Car-

ricatur ähnlich sehen würde, als spielten oder sängen wir ein Tonstück von heute in der Art und Weise, wie solches vor Jahrhunderten wohl der Stand der musikalischen Cultur erforderte.

Immer also bleibt, so weit auch in dem Bisherigen das innere wie äußere Wesen der Kunst des musikalischen Vortrags bereits erforscht und dargestellt seyn mag, — immer bleibt noch die Frage nach den verschiedenen Arten und Gattungsformen desselben übrig, und deutete ich in der voranstehenden kürzlichen Begründung dieser Verschiedenheit zugleich auch auf die Hauptabstufungen oder Ordnungen schon hin, in welche demnach die mannigfachen Arten und Formen des musikalischen Vortrags als gleichsam unter geschlechtliche Hauptrubriken zerfallen, so scheint Nichts mehr vorhanden, was mich aufhielte, nun sofort zu einer speciellen Betrachtung dieser Formen nach der Reihenfolge ihrer rubricirten Hauptgattungen überzugehen.

§. 89.

Objektive Verschiedenheit des musikalischen Vortrags oder über den sogenannt leichten und schweren Vortrag in der Musik.

Zunächst ruft, jener Begründung zu Folge, die Rücksicht auf die äußere Beschaffenheit des eben vorzutragenden Tonstücks eine Verschiedenheit in der Gattungsform oder der Art des musikalischen Vortrags hervor, und ist diese Rücksicht an sich eine objektive, so nennen wir mit Recht die Verschiedenheit selbst auch oder die von ihr bestimmte besondere Art des Vortrags eine objektive, die sich nun, je nach dem summarischen Charakter des Tonstücks oder einer Stelle desselben, gestaltet zu einer zweifachen, nämlich zu einer schweren und einer leichten. Daher die oft vorkommenden Redensarten „schwerer" und „leichter Vortrag", wobei man sich indessen richtiger ausdrücken würde, wenn man sagte „schwere und leichte Vortragsart".

Schwer heißt der Vortrag, wenn jeder Ton mit einer gewissen Fülle und Festigkeit executirt und stets mindestens die volle Zeit seines Notenwerths ausgehalten wird. Was wir unter leichtem Vortrage zu verstehen haben, geht daraus von selbst hervor: einen

solchen Vortrag, bei welchem die Töne weder so stark angegeben werden, als es die vorhandene organische Kraft, d. h. ohne Anstrengung, zuläßt, noch auch völlig und mit bemerkbarer Absichtlichkeit so lange ausgehalten, als die Zeitgeltung der vorgeschriebenen Noten eigentlich erfordert. Doch mißverstehe man mich hierbei nicht. Die Ausdrücke schwer und leicht, in Beziehung auf den musikalischen Vortrag gebraucht, deuten mehr auf das Aushalten und Absetzen, das gewichtige und zeitvolle Markiren und leichte und kurze Abschnellen der Töne, als auf die eigentliche Stärke und Schwäche derselben, denn in manchen Fällen, z. B. in einem **Allegro vivo, Scherzando, Vivace con allegrezza** und dergleichen Sätzen, muß und kann zwar der Vortrag im Allgemeinen ziemlich leicht gehalten seyn, und dennoch können Stellen darin vorkommen, welche eine sehr kräftige, starke Intonation erfordern, und umgekehrt kann z. B. ein **Adagio con tenerezza, mesto, con afflizione etc.**, ein **Grave etc.**, das sicher doch allgemeinhin einen sogenannten sehr schweren Vortrag verlangt, hie und da zugleich ein sehr schwaches, sanftes Spiel nothwendig machen. Dann darf auch das Abkürzen des Zeitwerths der Noten beim leichten Vortrage nicht etwa so verstanden werden, als gestatte diese Vortragsart ein ganz beliebiges Spiel in Beziehung auf die Quantität des Klanges in der Taktfüllung, sondern es ist darunter blos ein leichteres, gewissermaßen beflügeltes Hinweggehen über die Strenge des Maaßhaltens in dieser Beziehung zu verstehen. Unsere Noten sind einmal der Art, daß dadurch nur ein gleichtheiliger Zeitwerth angegeben werden kann; wir haben sogenannte ganze, halbe, Viertel-, Achtel- rc. Noten, aber keine Drittel-, Fünftel-, Sechstel-, Siebtel- rc. Noten; im schweren Vortrage nun muß z. B. die halbe Note genau zwei Viertel der Taktzeit im angenommenen Tempo ausgehalten werden, im leichten kommt es aber nicht darauf an, wenn sie auch nur etwa $^3/_8$ oder 5 oder $^7/_{16}$ dieser Zeit hindurch klingt, man geht leichter, schneller von Klang zu Klang fort und darüber hinaus, wie man vergleichungsweise und nicht mit Unrecht sagt, da bekanntlich auch der Gang des Menschen charakteristisch sich in einen leichteren und schwereren theilt und bildlich auch zunächst wohl die Veranlassung zur Wahl jener Ausdrücke für Bezeichnung besonderer Arten des musikalischen Vortrags gegeben haben mag.

Ueberhaupt aber müssen die Prädicate schwer und leicht hier nur zur Bezeichnung des allgemeinen Charakters des Vortrags, wie solcher sich in seinem Ganzen gestaltet, genommen werden, und nicht etwa auch in Bezug auf seine einzelnen und besonderen Modificationen; denn so wenig sich der jedesmal nöthige Grad der Stärke und Schwäche durchgängig und absolut in der Musik andeuten läßt, und so viel hierin stets dem eigenen Gefühle des Vortragenden — wie bei früherer Gelegenheit gezeigt — überlassen bleiben muß, eben so unmöglich ist es einer Dynamik auch, den erforderlichen schwereren oder leichteren Vortrag bei jeder einzelnen Stelle oder jedem einzelnen Tone genau vorzuschreiben und zu bezeichnen. Der Spieler oder Sänger muß selbst sein Bedürfniß und den Grad desselben fühlen und darnach dann sein Stoßen, Binden und Tragen der Töne, durch deren Gradation sich der schwere und leichte Vortrag besonders von einander unterscheiden, einrichten. Jedoch in sofern sich jene Prädicate nur auf die Form des Vortrags eines Tonstücks in seinem Ganzen beziehen und blos in Bezug darauf blos gedeutet werden sollen, — in sofern müssen jedenfalls auch Kennzeichen vorhanden seyn, aus welchen sich wenigstens wahrnehmen läßt, wie der Vortrag eines vorgelegten Tonstückes überhaupt in dieser Beziehung gehalten werden soll, ob leicht oder schwer. Abstrahiren wir also auch von der einzelnen Stelle, von den einzelnen besonderen Modificationen: für das Ganze, ob ein Tonstück überhaupt einen leichten oder schweren Vortrag erfordert, müssen jedenfalls verlässige Kennzeichen da seyn, und so weit solche in der That in dem Tonstücke selbst vorhanden liegen, mögen sie in Folgendem ihre Aufzählung finden.

§. 90.

Fortsetzung.

Ob der Vortrag eines Tonstückes überhaupt also ein schwerer oder leichter seyn muß, erkennen wir:

a) aus dem allgemeinen Charakter und aus der Bestimmung oder dem Zwecke des Tonstückes, dann

b) und insbesondere zwar aus der vorgeschriebenen Bewegung (Tempo);

c) aus seiner Taktart;

d) aus den am meisten und vorherrschendsten darin vorkommenden Notengattungen, und endlich
e) auch aus seiner vorzugsweisen harmonischen und melodischen Einrichtung.

Auch die Zeitperiode, in welcher das Tonstück componirt wurde, sein Nationalgeschmack, der Styl und die eigenthümliche Schreibart, wie der Charakter des Instrumentes oder der Stimme, für welche es gesetzt wurde, kommen hierbei wohl noch in Betracht; doch davon weiter unten bei Gelegenheit der Betrachtung der stylistischen und organischen Verschiedenheit des Vortrags; hier treten nur die verzeichneten fünf Punkte unserer Erwägung entgegen.

Den allgemeinen ästhetischen Charakter zunächst betreffend müssen Tonstücke von erhabenem, ernstem, feierlichem, pathetischem und dem ähnlichem Charakter stets schwer, voll, kräftig, stark markirt ꝛc. vorgetragen werden. Dahin gehören — um sogleich auch ein äußeres Zeichen dieses Charakters anzugeben — vornehmlich die mit Grave, Pomposo, Patetico, Maestoso, Sostenuto oder diesen in der Bedeutung ähnlichen und verwandten Ausdrücken, die alle im Anhange näher erklärt werden, überschriebene Tonstücke. Einen etwas leichteren und merklich weniger markirten Vortrag dagegen erfordern alle die Tonstücke und Tonsätze von mehr angenehmem, sanftem, gefälligem ꝛc. Charakter, wie z. B. die mit den Ueberschriften: Compiacevole, Grazioso, Con dolcezza, Glissicato, Lusingando, Piacevole, Leggiere und dergleichen. Und Tonstücke endlich, worin muntere, scherzhafte, freudige, fröhliche Empfindungen zum Ausdrucke kommen sollen, als da sind z. B. das Allegro scherzando, burlesco, giocoso, con allegrezza, risvegliato und andere dergleichen, wollen ganz leicht, gleichsam mehr oder weniger hüpfend, spielend, vorgetragen werden, während Tonstücke traurigen, wehmüthigen und ähnlichen Charakters vorzüglich ein Schleifen und Tragen der Töne erfordern, wie z. B. solche, welche die Ueberschriften Con amarezza, Doloroso, Lagrimoso, Languido etc. führen *).

---

*) Ausführlich war von dem Einflusse des ästhetischen Charakters eines Tonstückes auf die Form seines Vortrags im ersten Capitel, bei Gelegenheit der Betrachtung der verschiedenen Formen des musikalischen Ausdrucks die Rede. S. dort die §§. 25 ff.

Die nächste Bestimmung eines Tonstückes anlangend, so werden diejenigen Tonstücke, welche zu der ernsthaften Gattung gehören und zu einem höheren Zwecke denn hauptsächlich blos zur Ergötzung des Ohrs bestimmt sind, also z. B. Fugen, fleißig gearbeitete Sonaten, Cantaten, Oratorien, überhaupt alle Kirchenmusiken, Sinfonien ꝛc., immer weit schwerer vorgetragen, als etwa tändelnde Divertimento's, Rondo's, Gesellschafts-Lieder, Variationen und wie die Schaar blos unterhaltender Tonwerke alle heißen. Es ist dies ein Umstand, worauf freilich oft genug gar wenig Rücksicht genommen zu werden pflegt, und es kann vorkommen, daß wir Tonstücke, im ernstesten, größten und erhabensten Style, zu den feierlichsten Zwecken gearbeitet, vortragen hören so leicht wie das modernste Rondo; indessen ist alsdann die Wirkung auch stets eine falsche und der ganze Vortrag ein durchaus verfehlter.

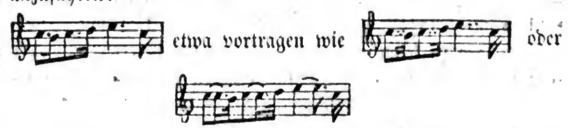
In Rücksicht auf das Tempo hat die schnellere Bewegung stets mehr Anspruch auf einen leichten Vortrag als die langsamere: Ein Presto muß größtentheils leichter vorgetragen werden als ein Allegro; dieses wieder leichter als ein Andante etc.; ein Largo schwerer als ein Adagio und dieses schwerer als ein Lento etc. Uebrigens unterliegt diese Regel manchen Ausnahmen, die aber aus den übrigen Kennzeichen der leichten oder schweren Vortragsart sich von selbst ergeben.

Die Taktart und Notengattung können zu solchen Merkmalen dienen, als: je größer dieselben sind, desto schwerer sich in der Regel auch der Vortrag gestaltet. Folglich hat man z. B. ein Tonstück, in welchem halbe Noten die Takttheile ausmachen, weit schwerer vorzutragen, als ein solches, in welchem etwa nur die Zeit eines Viertels oder Achtels von den Takttheilen eingenommen wird. Steht demnach beispielsweise ein Tonstück etwa im $^3/_2$-Takt, so muß es schwerer vorgetragen werden als ein solches, das im $^3/_4$- oder gar im $^3/_8$-Takte gesetzt worden ist, auch wenn im letzteren Falle ein langsameres Tempo denn im ersteren vorgeschrieben wäre. Daher kommt es, daß ein Tonstück im sogenannten Alla-breve-Takt, ungeachtet seiner schnellen Bewegung, immerhin schwerer und markirter vorzutragen ist, als ein Tonstück im $^2/_4$-Takt, das im Ganzen keine schnellere Bewegung hat als jenes, aber weit kürzere Notengattungen und also kleinere Takttheile als jenes.

Darin liegt auch der eigentliche und wesentlichste Unterschied, der zwischen diesen beiden Taktarten herrscht, und überhaupt sieht man hierbei abermals, welcher bedeutende Unterschied in Beziehung auf die Vortragsart selbst unter den rhythmisch nächst verwandten Taktarten statt hat, und wie es für den Charakter, Ausdruck und die Wirkung eines Tonstücks keineswegs einerlei ist, ob dasselbe z. B. im $^3/_4$= oder im $^3/_8$=, im Alla-breve- oder im $^2/_4$=Takte 2c. geschrieben wird, da je kleiner, d. h. zeitkürzer die Taktglieder sind, desto leichter auch der Vortrag ist und seyn muß, und umgekehrt, und da ein leichter Vortrag eine ganz andere, merklich verschiedene Wirkung hervorbringt, als ein schwerer *).

Eben so will jedes Tonstück, in welchem mehr Noten kürzerer oder kleinerer als längerer oder größerer Zeitgeltung vorkommen, immer auch leichter vorgetragen werden denn ein solches, in welchem die am zahlreichsten vorkommenden Noten längere Zeitdauer haben. Es scheint nicht, daß die Regel einer weiteren Ausführung bedarf.

Eine besonders verschiedene Ausführung ruft, betreff der Notengattung, der mehr oder weniger leichte und schwere Vortrag bei den sogenannt punktirten Noten hervor. Größtentheils nämlich pflegt man dergleichen Noten noch um etwas mehr als der Punkt vorschreibt zu verlängern und dagegen die folgenden noch um eben so viel mehr zu verkürzen; diese vermehrte Verlängerung und Verkürzung aber, die in der Regel so viel beträgt, daß sie durch unsere geradtheiligen Notenzeichen nicht genau ausgedrückt werden kann, gestaltet sich als eine andere, wenn der Vortrag ein leichter, und als eine andere, wenn der Vortrag ein schwerer ist. Ist nämlich der Vortrag ein schwerer, so nimmt die Verlängerung auf Seite der punktirten Note und die Verkürzung auf Seite der folgenden Note dergestalt zu, daß der Ton selbst dort während der Verlängerungszeit fortklingt, und wir also, um nur ein Beispiel anzuführen:



*) Vergl. zugleich im voranstehenden Capitel die Lehre vom rhythmischen und taktischen Accent. S. die §§. 58 ff.

Ist der Vortrag aber ein leichter, so klingt der punktirte Ton nicht während der Verlängerungszeit fort, sondern es tritt an deren Stelle eine Pause, so daß mitgetheiltes Beispiel ohngefähr so klingt:



und gesellt sich zu dieser Leichtigkeit des Vortrags eine gewisse Kühnheit, Entschlossenheit und Heftigkeit des Charakters des Tonstückes, so kann die Verlängerungszeit auch wohl ganz mit Pausen ausgefüllt seyn, so daß angeführtes Beispiel klingt gleichsam wie:



Bei gefälligen, sanften und sangbaren (cantablen) und deren ähnlichen Stellen dann pflegt man die punktirten Noten zwar ebenfalls ein wenig zu verlängern, doch nicht so merklich und auch werden sie hier weniger scharf markirt vorgetragen, vielmehr schleift man die verkürzte Note an die punktirte an. Kommen bei einem mehrstimmigen Satze punktirte Noten von verschiedener Geltung zu gleicher Zeit vor, so verlängert man, um der besseren Uebereinstimmung willen, die mehr geltende Note in der Regel noch durch einen zweiten Punkt, so daß die darauf folgenden Noten aller Stimmen fast zu gleicher Zeit erscheinen. Auch die kurzen Pausen, welche bei unterbrochenem Spiel (im leichten Vortrage) die Stelle der Punkte vertreten, werden in Tonstücken von lebhaftem und dem ähnlichen Charakter oft gleich jenen Punkten verlängert. Und ist durch den Punkt die jedesmal vorhergehende Note verkürzt, also die zweite Note punktirt und die erste kurz, so werden solche Stellen, fast ohne Ausnahme, gebunden und geschleift, aber ganz leicht vorgetragen. Zwar erhält der erste Ton dabei immer einen Accent, weil er meistens auf die bessere Zeit des Taktes fällt, allein der Accent ist ganz leicht und gelinde, weil im anderen Falle der Vortrag sich der nöthigen Abrundung begeben und, namentlich bei Tonstücken sanfteren und gefälligeren Charakters, in einen geradezu entgegengesetzten Ausdruck ausarten würde. Uebrigens sind unter punktirten Noten hier nicht etwa auch jene zu verstehen, welche, wie meistens in den dreitheiligen Taktarten, blos eine Verlängerung

und keine Verkürzung einer anderen Note zugleich zur Folge haben.

§. 91.

Fortsetzung.

In Rücksicht auf die verschiedene harmonische und melodische Ausstattung eines Tonstückes wird dasselbe, enthält es dort wie hier besonders viele Dissonanzen, ungleich schwerer vorgetragen denn im entgegengesetzten oder dem Falle, wo sein harmonisches Gewebe meist nur aus leicht consonirenden Accorden zusammengesetzt worden ist. Dann erfordert ein Tonstück mit vielen tonreichen, glänzenden Passagen und allerhand rhythmischen oder melodischen Figuren wieder einen bei Weitem leichteren Vortrag, als ein solches, dessen Melodien und Stimmengänge vornehmlich aus cantabeln, leicht sangbaren, einfach fortschreitenden Sätzen bestehen. Vorzüglich wollen springende Passagen und weite Figuren immer sehr keck und somit sehr leicht vorgetragen seyn; nicht so sehr diejenigen, welche aus bloßen sogenannten Läufern, Rouladen und dergleichen stufenweis fortschreitenden Tonfiguren bestehen. Und zuletzt kommt es in dieser Rücksicht auch noch darauf an, ob die Melodien und Harmonien des Tonstückes in einer tieferen oder in einer höheren Tonlage enthalten sind: im ersteren Falle bedingt die innere wie äußere Natur der tieferen Stimme, des tieferen Tonklanges, der stets mehr Zeit und Raum zu seiner Erscheinung braucht, einen schwereren, gezogeneren und getrageneren Vortrag, als wenn letzteres der Fall ist, wo die helle, lichte Klarheit der Töne auch schon ein weit leichteres Spiel zuläßt.

Was die Zeit endlich betrifft, in welcher ein Tonstück geschrieben wurde, den Nationalgeschmack, die Schreibart des Componisten und den eigenthümlichen Charakter des Instrumentes oder der Stimme, so habe ich zwar oben (§. 90) schon gesagt, daß von dem Einflusse dieser Gegenstände auf die verschiedene Art und Weise des Vortrags weiter unten, bei Gelegenheit der Betrachtung der stylistischen und organischen Verschiedenheit desselben, mehr und ausführlich die Rede seyn wird, doch mögen, um der Vollständigkeit willen, auch darüber wenigstens folgende kurze Andeutungen gleich hier schon vorbereitungsweise Platz finden.

Meistentheils herrscht in den älteren Tonwerken ein ernsterer, würdigerer Charakter als in den neuen modernen: demnach erfordern jene in der Regel auch einen schwereren, ernsteren und würdevolleren Vortrag als diese, jedoch nicht ohne Ausnahme, indem es dabei sehr noch ankommt auf den eigentlichen Styl des Tonstückes, den mit in Berücksichtigung gezogen übrigens die Regel sich als eine solch' allgemein gültige bewähren dürfte, daß z. B. eine ältere Sonate immer ernsteren Charakters zu seyn pflegt als eine neue. Es liegt der Grund davon in den culturhistorischen Verhältnissen unserer Kunst. Die Stimmung und Absicht, in und zu welcher man ehedem Musik als Kunst trieb, war im Allgemeinen eine ernstere, gleichsam geheiligtere, denn in gleicher Ausdehnung heutigen Tages; und eben so war auch die Art und Weise, in welcher man früherer Zeit von den vorhandenen musikalischen Darstellungsmitteln Gebrauch machte, eine um Vieles und charakteristisch andere, denn gegenwärtig. — Ein französisches Musikstück dann zeichnet sich in Folge seines charakteristisch nationalen Ursprungs stets mehr durch Glanz, Pomp, äußeren Tonschimmer; ein italienisches mehr durch Gefälligkeit, Leichtigkeit, Sangbarkeit, und ein deutsches aus gleichen Gründen mehr durch innere Kraft, Würde, Ernst und durchdachte harmonische Fülle aus 2c., und nach allen diesen Eigenthümlichkeiten richtet sich jeder Zeit auch die Art des Vortrags, ob leicht oder schwer. Niemals wird man z. B. ein deutsches Tonwerk so leicht, keck vortragen dürfen, als ein italienisches gleicher Gattung, und niemals ein französisches so schwer, bedächtig und markirend denn ein deutsches: alle ächte Färbung würde sonst dem Tongebilde abgezogen und alle seine rechte Wirkung ginge sonst damit verloren. — Und ein Seb. Bach endlich, ein Händel, Mozart, Beethoven z. B. dachten und schrieben niemals so leicht, spielend, so vollkommen naturrein und klar, wie etwa ein Haydn, Clementi, Himmel, Weigl, oder gar so brillant, leichtfertig und blos farbendick wie manche und viele neuere Componisten, und so dürfen wir auch ihren Tonwerken im Durchschnitt bei Weitem nicht einen so leichten, gefälligen und kecken Vortrag zumuthen, denn etwa den Werken dieser oder anderer gleichgesinnter Tonsetzer, wenn anders wir sie recht und ganz in der Absicht ihrer ersten Schöpfer zu Gehör bringen wollen. Doch wiederhole ich ausdrücklich auch noch einmal das Wort: im Durch-

schnitt, denn Haydn z. B. hat eben sowohl auch Tonwerke vollbracht, die in wahrhaft schwerer Art, gehalten und getragen vorgetragen seyn wollen, wie Mozart und Andere solche schrieben von ganz entgegengesetztem Charakter. Das Einzelne muß stets als Einzelnes ins Auge gefaßt werden, und die summarische Färbung giebt nur einen Wink für die allgemeine Richtung dieser Auffassung. Ueberhaupt auch dürfen die hier gegebenen Regeln über den sogenannt leichten und schweren Vortrag nicht etwa jede für sich, nicht einzeln und aus dem Zusammenhange herausgerissen, sondern sie müssen alle in ihrer engsten Beziehung zu einander, in einem unzertrennlichen Zusammenhange und einer ununterbrochenen Wechselwirkung auf einander verstanden und angewandt werden. Die Art des Vortrags eines Tonstückes kann nicht nach blos einem hier mitgetheilten Merkmale, sondern sie muß nach allen denselben zugleich beurtheilt werden, sonst wird niemals das Rechte, das wirklich Wahre und Gute darin getroffen: eine Bemerkung, die mehr ist als blos Bemerkung, eine Regel über die Regel, und in solcher Weise zweifach wichtig.

§. 92.

Subjektive Verschiedenheit des musikalischen Vortrags.
oder
über den einfachen und verzierten Vortrag.

Die zweite Verschiedenheit in der Gattungsform oder in der Art und Weise des musikalischen Vortrags tritt hervor durch die subjektive Rücksicht, in welcher er geschieht, oder durch die Rücksicht auf die Art und Weise, wie er von dem Spieler oder Sänger vollbracht wird. In dieser Hinsicht kann sich der Vortrag gestalten entweder als ein einfacher oder als ein verzierter. Verständigen wir uns zunächst über den Begriff der beiden Ausdrücke.

Einfach ist — wörtlich genommen — Alles, was gleichsam nur ein Fach hat, also nicht aus einer Mehrheit unterscheidbarer Theile besteht. In diesem Sinne, in welchem ihm das Doppelte als eigentlicher und nächster Gegensatz gegenüber steht, kann das Wort natürlich nicht wohl hier in Betracht kommen, sondern wir haben es mehr vom ästhetischen Gesichtspunkte aus aufzufassen und demnach darunter zu verstehen die Abwesenheit alles nicht zum Aus-

drucke des Tonstückes wesentlich beitragenden Schmuckes, also unter einfachem Vortrage insbesondere diejenige Art und Weise des Vortrags, bei welcher kein Ton mehr und kein Ton weniger und jeder Ton selbst ausschließlich in derjenigen Form, genau in derjenigen Weise zu Gehör kommt, wie der Componist des vorzutragenden Tonstückes selbst ihn vorschrieb. Es leuchtet ein, daß ein Vortrag solcher Art hierorts gar keinen Gegenstand besonderer Betrachtung mehr abzugeben vermag, ja daß er, gleichsam als sich von selbst verstehend, außerhalb des Kreises aller musikalischen Dynamik eigentlich liegt. Anders verhält es sich mit dem Gegensatze, den in diesem Sinne das Einfache gegenüber von sich beschreibt. Es ist nämlich solcher das Verzierte und Ausgeschmückte, und zwar jenes freie Ausschmücken und Verzieren eines Tonstückes und seiner Melodien, dessen Inhalt nicht vom Componisten selbst vorgeschrieben wurde, sondern das allein dem ausübenden Künstler, dem Spieler und Sänger in seiner ganzen Art und Weise, nach Seiten seines Toninhaltes sowohl als nach Seiten seiner Form und seines Orts überlassen bleibt, dem freien künstlerischen Willen dieses anheim steht, und das demnach einen der wichtigsten und wesentlichsten Vorwürfe für die musikalische Dynamik abgeben muß.

Was zunächst dabei in Betracht kommt, ist die Frage, wem unter den vortragenden Künstlern überhaupt das Recht einer Verzierung seines Vortrags zusteht, denn im ersten Capitel haben wir bei Gelegenheit der Erforschung der allgemeinen Erfordernisse eines guten Vortrags gesehen, daß es auch außerhalb seiner Gattungsform noch eine subjektive Verschiedenheit des Vortrags giebt, welche den Spieler und Sänger selbst gleichsam in mancherlei Classen theilt, von denen jede ihre eigenthümlichen und charakteristischen Pflichten in gleicher Hinsicht für sich bewahrt *). Dem Wer? wird dann das Wie? und Wodurch? folgen, um die Mittel auch kennen zu lernen, mit denen sowohl überhaupt als im Besonderen die Verzierung zu geschehen hat und geschehen kann. Und haben wir diese Mittel erkannt, so bleibt wohl nur das Was? und Wo? kurz die Frage nach dem Orte und dem Gegenstande der Verzierung noch übrig, um die Lehre von der Verzierungskunst im musikalischen Vortrage vollständig zu erledigen.

---

*) Man vergleiche dort die §§. 29 ff.

§. 93.

Fortsetzung.

Die Beantwortung der ersten beiden Fragen dürfte keiner besonderen Schwierigkeit unterliegen. So liegt es in der Natur der Sache, daß, zunächst das Wer in der Verzierungskunst, die Frage, welchem Sänger oder Spieler überhaupt eine willkührliche Verzierung in seinem Vortrage rechtmäßiger Weise zusteht? — daß, zunächst diese Frage betreffend, der Ripienist ganz aus dem Kreise einer solchen Befugniß zu scheiden hat. Nur dem Solisten, sey er Sänger oder Spieler, sind in Folge der freien, selbstständigen Stellung, in welcher er überhaupt als darstellender Künstler sich bewegt, dergleichen Ausschmückungen zu gestatten, und dem Ripienisten in Folge derselben eigenthümlichen subjektiven Stellung, die ihn unverwandt an die tonsetzerische Vorschrift bindet, strengstens und gewissenhaft zu untersagen *). Was würde auch herauskommen, wenn Jeder in einem Orchester, klein oder groß, sich seiner Fantasie frei überlassen und darnach in seiner Stimme ändern und verzieren wollte oder dürfte, wie es ihm beliebt? — Und das Wie? und Wodurch? der Verzierungskunst oder die zweite Frage betreffend, welche Mittel es sind, vermöge welcher eine solche freie, willkührliche Verzierung im Vortrage geschehen kann und zu geschehen hat? so gehören eben so natürlich dahin alle jene kleineren oder größeren Tonfiguren, Manieren und welche anderen Tonbildereien, die nicht vom Componisten selbst vorgeschrieben zu werden pflegen, sondern von diesem stets sowohl hinsichtlich ihrer Erfindung als hinsichtlich ihrer Ausführung dem Geschmacke, Talente und überhaupt der künstlerischen Ausbildung des Vortragenden überlassen bleiben, und welche daher auch in unserer allgemeinen Musiklehre meistens unter der Rubrik „unwesentliche" oder „willkührliche Manieren" verzeichnet stehen (französisch Broderies). Doch nimmt die dynamische Betrachtung derselben eine zweifache specielle Richtung, weil einmal sie eine noch nähere Bezeichnung der Sache selbst, und dann zugleich die Regel über die Art und Weise der Anwendung dieser fordert.

---

*) Vergl. die Lehre vom Vortrage des Solisten und Ripienisten im ersten Capitel §. 30 ff.

In ersterer Hinsicht theilt man diese Art Manieren und Tonfiguren gewöhnlich in zwei Classen, in allgemeine und besondere. Zu den allgemeinen dergleichen willkührlichen Manieren gehören alle diejenigen freien Veränderungen und Zusätze, durch welche der Ausführer eines Tonstückes dasselbe oder die eine oder andere Stelle desselben wesentlich zu verschönern gedenkt, und die nun bestehen können entweder in sogenannten wirklichen Manieren, wie die Tonsetzer selbst solche häufig zuzusetzen pflegen, weil unsere Tonschrift allgemein eingeführte bestimmte Zeichen oder andere Mittel dazu hat (als z. B. Doppelschlag, Mordent, Tremolo, Balancement, Arpeggio, Triller und welche andere dergleichen mehr, deren Erklärung Sache der allgemeinen Musiklehre ist), oder die bestehen in beliebigen anderen, und zwar quantitativ vermehrten Noten oder Tönen, als da eben vorgeschrieben sind, durch welche der Spieler oder Sänger den Satz oder die Stelle meint lebhafter, ausdrucksvoller zu gestalten, ohne daß die Semiotik irgend einen bestimmten Namen oder ein allgemein eingeführtes Zeichen dafür besitzt. Und zu den besonderen oder speciellen dergleichen willkührlichen Manieren gehören theils alle jene einzelnen Vortragsarten, die wir oben, in dem vorhergehenden Capitel, bereits entweder als größere rhythmische oder als emphatische Accente kennen lernten, wie accelerando und ritardando, crescendo und decrescendo, das mezza voce und portamento, ligato und staccato etc. *), theils beliebige Rouladen, Läufer und sonstige ähnliche Fiorituren, für welche die musikalische Semiotik außer der Note ebenfalls kein ausdrückliches Zeichen besitzt, und die wir in der technischen Terminologie zusammenbegreifen unter dem Namen Coloratur, quantitative Tonfärbung, welche darin besteht, daß man vorgeschriebenen Noten, namentlich wenn sie von längerer Zeitdauer sind, noch mehrere andere, mehr oder weniger viele und verschiedene, hinzusetzt, die den einfachen Ausdruck gleichsam von einer reicheren Tonbilderei umgeben hervortreten lassen. Auch das Versetzen einer Passage in eine höhere oder tiefere Octav gehört zu dergleichen Manieren und Verzierungen.

In zweiter Hinsicht hängt die Wirkung des verzierten Vortrags vornehmlich von der Wahl und Anordnung aller dieser

*) Man sehe dort die §§. 60 ff.

nunmehr auch namhaft gemachten einzelnen Verzierungsarten und Manieren ab. Dieselbe muß mit Einsicht und Geschmack geschehen: nur dann läßt sich eine wirkliche Verschönerung des Vortrags und des vorzutragenden Tonstückes insbesondere davon erwarten, und Rousseau's Behauptung, daß man aus Nichts mehr den guten oder schlechten Geschmack eines Tonkünstlers erkennen könne als aus der Wahl und dem Gebrauche der freien Verzierungen und Manieren, und daß es nirgends leichter sey, des Guten zu viel, aber auch nirgends schwerer, des wahrhaft Guten genug zu thun, als in dieser Hinsicht, beruht auf tiefem Grunde. Freilich läßt sich nun aber der Geschmack nicht lehren, sondern zum Höchsten nur bilden durch Uebung in der Anschauung schöner Leistungen und durch Winke von Seiten der erfahrenen Bildung. Indessen will ja auch nicht Alles in der Kunst gelehrt seyn und gelehrt werden können, weil sie sonst aufhörte in ihrem eigenen Wesen; und was diese Leitung von Seiten der Erfahrung betrifft, so dürften folgende Andeutungen für den Verständigen genugsam dazu hinreichen. Vor allen Dingen sehe man bei Anwendung einer Verzierung darauf, daß sie dem Wesen, dem Charakter des Tonstückes stets vollkommen angemessen ist, und vergesse nicht, daß der Endzweck des verzierten Vortrags niemals blos seyn kann und darf, die Virtuosität des Spielers oder Sängers zu zeigen, sondern ausschließlich dem Ausdrucke mehr Stärke und charakteristische Wahrheit zu geben. Dann muß, und zwar aus eben diesem Grunde, jede Verzierung, die man wählt, auch von Bedeutung, und, ist sie eine gänzliche Veränderung des vorgeschriebenen Satzes, wenigstens eben so gut als dieser selbst seyn. Drittens hat man sich in dieser Hinsicht wohl vor der often Wiederholung ein und derselben Manier oder Verzierungsart zu hüten, wäre dieselbe an sich auch noch so schön, ausdrucksvoll und passend, weil sonst gar leicht das daraus entsteht, was man manierirten Vortrag nennt, der ein großer Fehler, ein unentschuldbares Vergehen gegen die Schönheit des Vortrags ist: es muß gefällige Abwechselung und eine gewisse Gradation in der Anwendung der einzelnen Manieren statt finden, so daß man im Verlaufe des Tonstückes die besseren, glänzenderen, weitläuftigeren und feurigeren Zusätze und Veränderungen stets bis gegen den Schluß desselben

aufspart, was die Aufmerksamkeit des Hörers, besonders bei längeren Tonwerken, unterhält, frisch erhält und steigert, und was besonders da von Wichtigkeit ist, wo ein und derselbe Hauptgedanke sich oft wiederholt und bei jeder Wiederholung verändert, verzierter vorgetragen seyn will (s. weiter unten). Viertens müssen alle Verzierungen in ihrer Anwendung auch möglichst und namentlich leicht und ungesucht erscheinen: Mühe und Anstrengung, — wird ihre Wahrnehmung von der Schönheit des Vortrags überhaupt schon verbannt, so darf dieselbe hier um so weniger statthaben, als durch die Leichtigkeit ihrer Ausführung jede Verzierung eigentlich erst wird, was sie seyn soll, ein reizendes Spiel mit reichen Tonfarben. Ein strenges Festhalten an dem Takte dabei, wenigstens im Ganzen, versteht sich, und auch bei weitläufigeren Verzierungen, ausgenommen im Augenblicke größerer willkührlicher Halte (Fermaten — man sehe weiter unten) von selbst. Sollte man bei einzelnen Tönen oder Stellen aus Fülle des Ausdruckes ein wenig vor- oder nachkommen im Takte, so darf doch das Zeitmaaß überhaupt nicht im Geringsten darunter leiden. Und endlich muß sich jede solche Verzierung oder ausschmückende Aenderung auch auf die vorhandene Harmonie stützen und überhaupt richtig und rein in ihren harmonischen wie melodischen Beziehungen seyn.

Aus alle dem folgt zugleich — um auf die erste Frage noch einmal zurückzukommen — daß billiger Weise nur ein wirklicher Meister in der Vortragskunst, ein gründlich gebildeter Musiker sich erlauben dürfen sollte, verzierende Veränderungen und Zusätze bei dem Vortrage eines Tonstückes zu machen, denn sind — und ich glaube dies — die Regeln recht, welche ich damit über die Art und Weise der Anwendung solcher Verzierungen rc. aufgeführt habe, so ist es auch nicht ein gebildeter Geschmack blos und eine reiche Erfahrung, welche dazu gehören, wenn überhaupt dadurch der eigentliche Zweck und die Absicht jeder dynamischen Verzierung, eine wirkliche Verschönerung und Verstärkung der Wirkung des Tonstückes, erreicht werden sollen, sondern es werden außerdem auch richtige und scharfe Beurtheilungskraft, große Fertigkeit in der mechanischen Ausführung, besondere Festigkeit im Takte und endlich sogar gründliche Kenntnisse der Harmonie davon vorausgesetzt, und ein solcher Zusammenfluß der vielseitigsten Richtungen musika-

lischer Erziehung läßt sich nur bei einem wirklichen, berufenen Meister vorhanden denken.

§. 94.

Fortsetzung.

Zur dritten Frage, in was für Tonstücken und wo in denselben man sich Verzierungen und Ausschmückungen erlauben darf? — zu dieser Frage hiernach zuletzt forschreitend, dürfte vor Allem die Warnung vor einem zu häufigen Gebrauche der freien Verzierung am Platze seyn. Unter einem solchen zu häufigen Gebrauche nämlich würde, da derartige Verzierungen blos einen äußeren, sinnreizenden und sinnerweckenden Schmuck zur Absicht haben, nothwendig die edle Einfachheit leiden müssen, die immer der treueste und verlässigste Bürge für die Wahrheit und Tiefe des eigenen Gefühls und für die Bestimmtheit und Kräftigkeit des ganzen erzielten Ausdruckes bleibt. Zwar hat man schon oft, gestützt auf den allerdings wahren und unbestreitbaren Satz, daß die Mannigfaltigkeit ergötze, aber auf eine unverzeihliche Weise vergessend auch die Mächtigkeit der Einheit, jenes uralte ästhetische Gesetz, daß das Einfache die Wahrheit bekundet, in seinen Grundfesten zu erschüttern und ihm gegenüber darzuthun versucht, daß die freie Verzierung, und zumal im musikalischen Vortrage, ein nothwendiges Erforderniß sey zur schnelleren Erreichung des hohen Ziels der Kunstleistung, und daß sie daher nebenbei auch das sicherste Zeichen dafür abgebe, ob der Musiker, der Vortragende seine Kunst verstehe und die nöthige Herrschaft über die von derselben dargebotenen Darstellungsmittel übe. Indessen wohl Nichts als das Leben selbst beweist mehr, daß die ächte Wahrheit solch' leeren Schmuckes nur selten oder gar nie bedarf, um Beifall und Eindruck zu gewinnen, und daß in der Regel auch nur der Irrthum, die innere geistige Schwäche es ist, welche sich in dergleichen rhetorisch-poetischen Flitterstaat einhüllt, um vor dem betäubten, verblendeten Sinne unbemerkt vorüber zu gehen. Ein Virtuos, sey er Sänger oder Instrumentalist, der seinen Vortrag so zu sagen voll stopft mit dem blendenden Schmucke freier Verzierung kommt mir vor, wie jener Marktschreier, der dem Volke Sand in die Augen wirft, damit es das Wasser nicht sieht, das er ihm für

edlen Geist anbietet. Erinnern wir uns an so manche edle Schöpfung Glucks, Haydns, Mozarts, Beethovens und anderer wirklich geistreicher Tonsetzer, an die erhabenen, begeisternden Leistungen eines Spohr, Rhode, Field, Cramer, Hummel, einer Mara, Catalani (in der ersteren Zeit ihres Wirkens), Schechner (in der kurzen Zeit ihres Wirkens) und anderer wirklich durchbildeter Meister in der Kunst des spielenden oder singenden Vortrags: wodurch geschah es, daß sie jenes großartige Leben, die oft mächtig und tief ergreifende declamatorische Wahrheit in ihren Tönen gewannen? — durch edle, erhabene Einfalt. Ohne viele Coloraturen, ohne vielverzierte Fermaten und Cadenzen, ohne einen bis zur Ueppigkeit übersprudelnden Prunk von Passagen, aber voll Wahrheit des Ausdruckes, voll Innigkeit des Gemüthes leben uns heute noch ihre Schöpfungen in lebendiger Erinnerung. Ist es doch eben das auch, warum wir gerade diese und die Werke und Leistungen dieser und solcher Tonsetzer und Virtuosen noch heutzutage, nach fast einem halben Jahrhundert ihres ersten Entstehens, nach so langer Zeit ihrer Blüthe noch gern hören und so gern uns ihrer erinnern. Jeder Virtuos enthalte sich, wo das Einfache, wo die vorgeschriebene Note für sich schon hinreicht, den beabsichtigten Ausdruck zu gewinnen, jedweder freien Verzierung, und er darf gewiß seyn, daß er das Rechte thut, denn blos äußerlicher Pomp, den allein eine solche Verzierung alsdann noch zu bezwecken vermöchte, widerstrebt der eigentlich künstlerischen Aufgabe, schadet dem Ausdrucke mehr als daß er ihm nützt. Einförmigkeit fürchte er nicht dabei; diese ist etwas Anderes als Einfachheit, und wo solche durch freie Verzierungen von Seiten des ausübenden Künstlers in einer Composition verborgen werden muß, da fehlt sicher auch jeder tieferer geistiger Ausdruck und können immer die Sätze nur erscheinen als ein leeres Spiel mit Tönen.

Ich darf glauben, daß aus dieser allgemeinen Andeutung über Verwendung der Verzierungen von selbst schon hervorgeht, wo allenfalls noch ein Virtuos, von dem Einfachen abweichend, seinen Vortrag durch solche zu verschönern versuchen und hoffen darf: ohne Zweifel nur da, wo, wegen zu großer Einförmigkeit, die Musik außerdem einen zu geringen Reiz offenbaren und selbst den Reiz des äußeren Glanzes sogar entbehren würde. Hier und wo dieses der Fall — da verändere der Vor-

tragende, thue hinzu und lasse hinweg, verziere durch Rouladen und Figuren aller Art, und nehme und gebe, was nur immer dazu beitragen kann, dem Tonstücke mehr Reiz und Mannigfaltigkeit zu verleihen, thue dies Alles aber auch — wie oben gesagt — mit Einsicht und Geschmack, mit Leichtigkeit und in einer dem Tonstücke und seinem Charakter angemessenen Weise. Vorzüglich ist es (s. oben) der Sänger und namentlich der dramatische Sänger, der in den Fall kommt, des Mittels der freien Verzierung sich zu bedienen, seinen Melodien einen höheren Reiz einzuhauchen, und da die Wirkung dieses Mittels hier und zum größten Theile von den individuellen Kräften des darstellenden Sängers abhängt, so pflegten ehedem die Componisten, die für das Theater und überhaupt den Gesang arbeiteten, ihre Melodien auch meistens nur in der größesten Einfachheit niederzuschreiben und dem ausübenden Künstler die weitere ausschmückende Zuthat frei zu überlassen; doch ist das seit Rossini's Zeiten um Vieles anders geworden. Mit der Ausdehnung der Gesangskunst und Verbreitung der Oper nahm die eigentlich musikalische und künstlerische Durchbildung der Sänger mehr und mehr ab, und die Componisten hatten das Unglück, ihre Melodien häufig auf die ungeschickteste Weise durch Verzierungen jeder Art verunstaltet zu hören, so daß sie nun sich gedrungen fühlen mußten, auch das in Noten und Zeichen möglichst selbst noch zuzufügen, was blos zur Ausschmückung der einfachen Hauptnoten in ihren Gesängen dienen kann und konnte.

§. 95.

Fortsetzung.

Weiter im Besonderen auch den Ort und das Tonstück angeschaut, wo und in welchem freie Verzierungen von Seiten des Vortragenden statt haben dürfen, so steht vor allen Dingen der Grundsatz fest, daß zwar auch bei schnellem Tempo und in Tonstücken von ernstem, festem, heroischem Charakter Stellen vorkommen können, die sich auf eine verzierte, verschönerte, reicher gestaltete Weise vortragen lassen und die in dieser Gestalt eine sehr treffende, vortheilhafte Wirkung hervorbringen; allein alle dabei zu verwendenden Verzierungen, Manieren rc. werden jeder Zeit doch nur von sehr geringem Umfange seyn und in sehr sparsamer Folge sich wie-

17 *

derholen dürfen, und größere, umfangreichere und öfter wiederkehrende Zusätze und überhaupt Verzierungen werden jedenfalls hauptsächlich nur in Tonstücken von zärtlichem, gefälligem rc. Charakter, etwa bei dem Ausdrucke der Sehnsucht, der innigen Liebe und in dergleichen Fällen angewendet werden können. Ich will zur Erläuterung nur ein und zwar der allgemeinen Orientirung sehr nahe liegendes Beispiel anführen. Der Charakter des Othello in Rossini's Oper gleiches Namens ist der eines Helden und zwar eines unbeugsamen, furcht- und schreckenlosen und dabei von den heftigsten Leidenschaften leicht erregbaren Helden: ich habe diese Rolle von Tenoristen darstellen gehört und gesehen, die bei jeder Gelegenheit eine Roulade, Coloratur oder was dergleichen anzubringen und dadurch sich als vollendete Gesangsvirtuosen dem Publicum vorzustellen suchten; doch einen anderen als diesen Zweck erreichten sie auch im entferntesten nicht, und von einem Othello wußte in diesem Gesange eben so wenig Jemand Etwas zu erblicken, als in dem zierlichen Puppenspiel Etwas von der Kunst und Kraft des Athleten. Um wie viel anders verhält es sich beispielsweise mit der Rolle des Grafen Almaviva in der Oper „der Barbier" desselben Componisten? — Was dort mit einer einzigen Note schon ein Zuviel erscheint, darf hier mit hunderten solcher Verzierungstöne fast noch ein Zuwenig gelten. Noch andere diesem Beispiele zuzugesellen oder seine Bedeutung auf die Instrumentalmusik zu übertragen, bedarf meiner Anleitung nicht. Doch kann ich einer Nebenbemerkung mich nicht enthalten. Die sogenannten Variationen sind im Grunde und meistentheils nichts Anderes als Verzierungen einer einfachen Melodie: welches Thema dürfte nun Obigem zu Folge wohl am meisten sich zu dergleichen Variationen eignen? — Ich glaube, die Melodie ernsten, heroischen rc. Charakters am wenigsten, und wenn wir zehn- für einmal auch ein God save the king oder welche dergleichen Melodie aufs bunteste variirt von unseren sonst geachtetsten Componisten geboten erhalten, und wenn alle Mühe auch darauf verwandt wird, der Variation selbst wieder denselben Charakter zu verleihen. Prüfe man nur einmal aufmerksam, wo die meiste Wirkung liegt, in dem einfachen oder in dem bunt verzierten Ernste? — nicht zu gedenken des lächerlichen Widerspruchs, der in dem Gedanken einer solchen Begriffszusammenstellung schon vorhanden.

Wo niemals eine Verzierung statt haben darf, ist in Tonstücken traurigen, feierlichen, erhabenen Charakters. Auch der Stolz, die Größe, Kraft und Energie, die Entschlossenheit und was in deren Kreis gehört, paaren sich lieber und erscheinen lieber mit edler Simplicität, denn mit einem Schmuck, der ihnen zudem nur ein überflüssiger, weil augenscheinlich erborgter dünken muß. Liebe dagegen, Sehnsucht, Zärtlichkeit, Hochmuth, Muthwille, Lust und Freude und überhaupt alle diejenigen Empfindungen, die in der Erwiederung erst ihre ganze Befriedigung finden und welche daher an sich selbst schon den Reiz des inneren oder äußeren Sinnes zur nächsten Absicht haben, — sie dagegen bewegen sich gern in dem reich geschmückten Gewande, das auch das äußere Auge blendet, und dadurch die Empfänglichkeit für jenen Reiz nur um so reger und bälder, auch kräftiger weckt.

§. 96.

Fortsetzung.

Uebrigens bietet sich die Gelegenheit zu umfangreicheren Verzierungen (Rouladen und dergleichen) auch in Tonstücken dieses Charakters nur bei länger gehaltenen, langsamer fortschreitenden Noten, also namentlich bei Fermaten dar, obschon auch in solchem Falle äußerst behut- und sparsam damit umgegangen, ein sehr weises Maaß darin gehalten werden muß. Wollte man z. B. in einem Adagio eine größere Fermate durch allerhand muntere Passagen, Trillerkunststückchen und dergleichen zu verzieren oder auszufüllen suchen, so wäre dies eben so zweckwidrig und — geradezu gesagt — lächerlich, als wollte man die, sonst noch so richtig gehaltene Verzierung so lang und weit ausspinnen, bis der durch den vorhergehenden Tonsatz aufgeregte Geist des Hörers darunter ermüdete, dieser den Zusammenhang des ganzen Satzes dadurch verlöre, oder als wollte man die Verzierungstöne aus der Leiter einer ganz anderen Tonart wählen, als aus welcher diejenigen Töne genommen sind, über welchen die Fermate steht *). Kommt ein Uebergang, eine Modulation, nach einer solchen Fermate vor, was sehr häufig der Fall ist, so muß auch in der Verzierung schon dar-

*) S. oben §. 93.

auf vorbereitet und zu dem Hapttone des folgenden Satzes (Accords) möglichst naturgemäß, d. h. so daß die Neigung des Ohrs dadurch wesentlich dahin bestimmt oder gerichtet wird, übergeleitet werden, was am sichersten geschieht, wenn die Verzierung, nachdem sie sich in der Tonart des Fermaten-Tones oder Accords bewegt hat, eine Wendung auf die Dominante der folgenden Tonart nimmt, deren Hauptseptime hören läßt und endlich auf dem Leittone dieser Tonart schließt.

Den Fermaten am nächsten stehen, hinsichtlich der speciellen Oertlichkeit zu passenden Verzierungen, die sogenannten Cadenzen oder Tonschlüsse. Diese Cadenz-Verzierungen, die, weil sie meistentheils unmittelbar vor den völligen Tonschlüssen eines größeren Satzes oder eines ganzen Tonstückes einzutreten und angewandt zu werden pflegen, auch wohl schlechtweg Cadenz heißen, und die größtentheils in tonreichen Passagen von Läufern und dergleichen bestehen, sollen zugleich und vornehmlich den Zweck der Steigerung des durch das vorangegangene Musikstück bewirkten Eindrucks haben. Solcher Zweck kann nur erreicht werden dadurch, daß sie die wichtigsten Hauptgedanken dieses Musikstücks oder Tonsatzes noch einmal in gedrängtester Kürze wiederholen oder durch ähnliche Sätze wenigstens noch einmal in Erinnerung bringen. Daher müssen diese Verzierungen mehr als alle anderen eine sehr enge Beziehung zu dem vorangegangenen Tonsatze in sich behaupten; müssen nicht sowohl aus geflissentlich zusammengesuchten Schwierigkeiten, als vielmehr aus solchen, allerdings gewöhnlich auch mehr technische Schwierigkeiten offenbarenden Sätzen, Gedanken und Figuren bestehen, die eben so sehr nach Seiten ihres inneren als äußeren Charakters dem Hauptcharakter des vorangegangenen Tonsatzes angemessen sind; dürfen auch nicht zu lang seyn, und dürfen zum Höchsten nur solche Ausweichungen enthalten, die vom Componisten selbst in dem Tonstücke oder Tonsatze zur Anwendung kamen, ohne dabei den Schein einer bloßen Wiederholung zu gewinnen, im Gegentheil auch hierin, wie in ihrem Ganzen, Neuheit, Witz und Ideen-Reichthum entwickelnd, und so mehr einer aus der Fülle der Empfindung hervorgegangenen kleinen freien Fantasie gleichend, die sich über alle Schranken der gesetzlichen Formen in Taktart und Tempo gleichsam bis zu dem Ideale eines unmittelbaren Ergusses der Seele in Tönen hinwegzuheben strebt, und die daher auch Alles aus sich ausscheidet,

was das Ansehen bloßer musikalischer Gelahrheit oder technischer Kraftentwickelung haben könnte. — Doppelte oder — besser mich ausgedrückt — zwei- und mehrstimmige solche Cadenzen anzubringen, trifft sich seltener Gelegenheit, doch sind sie in sogenannten Ensemble- oder Musikstücken für zwei und mehr concertirende Stimmen möglich, und dann nimmt man am schicklichsten dergleichen Stellen dazu, welche eine Nachahmung oder die Begleitung einer zweiten oder einer dritten und vierten Stimme bequemer Weise zulassen. Im Uebrigen haben diese mehrstimmigen Cadenzen mit den einstimmigen Alles gemein, nur das noch voraus, daß sie wohl etwas länger seyn dürfen als diese, da sie ihrer harmonischen Bearbeitung wegen nicht so leicht ermüden, und das, daß sie auch wohl Nachahmungen (Imitationen) enthalten und schicklichen Orts sogar sich eines Ueberganges erlauben dürfen, da sie fast mehr noch denn die einstimmigen den Charakter einer freien Fantasie behaupten und da ihre Harmonie schneller denn die bloße Melodie in der Solocadenz eine Rückkehr in die erforderliche Schlußtonart gestattet.

Endlich bietet sich ein schicklicher Ort zu freien Verzierungen in den Wiederholungen eines namentlich längern Hauptgedankens oder Satzes dar, und vor allen ist es wieder der dramatische Sänger, der in dieser Beziehung oft in den Fall kommt, von seiner Kunst und Fertigkeit in der freien Verzierung Gebrauch zu machen. Wie wir wissen nämlich bestehen die meisten Opern-Arien, Cavatinen oder wie dergleichen lyrische Stücke benannt seyn mögen, aus zwei oder auch wohl gar drei sogenannten Cabaletten, d. h. der melodische Satz oder Hauptgedanke wiederholt sich in denselben um so viele Male. Wollte nun der Sänger diesen Satz oder Hauptgedanken auch eben so viele Male in ein und derselben einfachen Weise vortragen, so könnte leicht eine Ermüdung des Zuhörers entstehen, und die schöne Vortragskunst hat es daher gewissermaßen zur Regel erhoben, daß der Sänger sich hier bei jeder einzelnen Wiederholung und zwar mit gesteigertem Interesse eine freie Verzierung erlauben darf, so daß er also das erste Mal (die erste Cabalette, wie der Italiener sagt) den melodischen Hauptsatz einfach, wie er dasteht, das zweite Mal (die zweite Cabalette) aber schon etwas verziert, und das dritte Mal noch verzierter und gleichsam am glänzendsten vorträgt. Dadurch erhält sich nicht allein die Aufmerksamkeit für die Melodie, sondern es steigert sich dieselbe auch

mit der Wirkung für den Sänger selbst. Natürlich tritt auch jeder andere Sänger in dieser Hinsicht sofort in die Rechte des scenischen, sobald er hieher gehörige lyrisch-dramatische Gesangstücke vorträgt; und eben so kommen auch in der Instrumentalmusik wohl Formen und Stellen vor, auf welche sich diese Regel betreff des verzierten Vortrags anwenden läßt, namentlich in den sogenannten rondoartigen Compositionen, in denen ebenfalls der melodische Hauptsatz in mehrmaliger Wiederholung auftritt, und wo nun dem Spieler gleichergestalt freistehen kann und muß, denselben auch in einer verziertern denn blos der einfachen Weise wiederzugeben, wenn solche Verzierung nicht von dem Componisten selbst schon ausgeführt und vorgeschrieben seyn sollte. Gewiß ist, daß sich für jeden bewegten, fühlenden, gebildeten und fertigen Solo-Sänger oder Spieler der meiste und heftigste Reiz zur freien Verzierung eben bei solchen Imitationen und Wiederholungen ein und desselben thematischen Satzes aufdrängt, und daß eben hier dieselben auch, mit Geschmack und Einsicht ausgeführt, Vortheile hinsichtlich der Wirkung zu gewähren vermögen, welche zu beschreiben die Sprache kaum Worte darbietet, indem sie den Gesang beleben, zusammenhängender, frischer und kräftiger machen, und Licht und Schatten in reichster Abwechslung über das ganze Tonstück ausgießen. Doch gehört dann vor allen Dingen auch dazu, daß sie von dem Gefühle selbst gleichsam an die Hand gegeben werden, und daß sie demnach unmittelbar aus der Quelle hervorzuströmen scheinen, aus welcher der ausübende, vortragende Künstler alle Mittel zur Gestaltung einer wahrhaft schönen Leistung schöpft, nämlich aus der tiefsten Tiefe der Seele und des künstlerischen Geistes.

§. 97.

Stylistische Verschiedenheit des musikalischen Vortrags.

Einen dritten Grund für die verschiedene Art und Form des musikalischen Vortrags fand ich oben (s. §. 88) in dem innern Charakter der Tondichtung, und vornehmlich zwar in der bestimmten, eigenthümlichen Gattung derselben, zu welcher das eben vorzutragende Tonstück gehört. Dies führt auf eine stylistische Unterscheidung der mancherlei Vortragsarten, indem nämlich jene Gattung der Tonpoesie nichts anderes ist als das, was wir Styl,

oder Schreibart in der Musik nennen, und wenn die Eigenthümlichkeit derselben von wesentlichem, charakteristischem Einflusse auch auf die Art und Weise der praktischen Versinnlichung des Tonstückes seyn und bleiben muß, so muß und wird es in nothwendiger Folge auch ferner und drittens noch (außer den bisher aufgezählten) so viele verschiedene Arten und Gattungsformen des musikalischen Vortrags geben, als wir verschiedene Style in der musikalischen Composition oder eigentlichen Tonpoesie anerkennen; mit andern Worten: so müssen, da wir mancherlei und unter sich wesentlich verschiedene Schreibarten in der Musik besitzen, die Eigenthümlichkeiten einer jeden derselben nothwendig auch in dem Vortrage dergestalt sich ausprägen, daß wir in der Art und Weise dieses zugleich erkennen und erkennen können, in welchem besondern jener verschiedenen Style das eben vorgetragene oder vorzutragende Tonstück ursprünglich verfaßt wurde, oder daß der Vortrag wenigstens keine andere allgemeine charakteristische Färbung annimmt, als welche auch die Art und Weise des Styls, der poetischen Schreibart des Tonstücks in sich gemein hat. Es scheint mir der Schluß eben so natürlich und richtig, als es z. B. natürlich und gewiß ist, daß Niemand ein Theater mit ein und denselben Empfindungen und Gedanken besucht, als mit welchen er zur Kirche geht, und als es natürlich und gewiß ist, daß bei den Italienern und Franzosen z. B. ganz andere Sitten und Gebräuche herrschen denn bei uns Deutschen und die Eigenthümlichkeit einer Nationalität in Empfindungs- und Denkweise sich auch ausprägt in Allem, was damit in Verbindung steht. Jener Ort und Zweck aber, wofür ein Tonstück bestimmt, und diese Nation, in deren Sinne und Mitte es entstanden ist, — diese drei sind es gerade, welche den verschiedenen Styl eines Tonstücks veranlassen und ihm gewissermaßen das eigenthümliche Gepräge aufdrücken; und so werden wir auch wohl am sichersten und verläßigsten zu der Kenntniß des Einflusses gelangen, den die verschiedenen Style und Schreibarten in der Tondichtung auf den musikalischen Vortrag überhaupt und insbesondere üben, wenn wir uns mit den mancherlei charakteristischen Eigenthümlichkeiten dieser Style selbst vertraut machen; denn haben wir dies gethan, so müssen wir, gemachtem Schlusse zufolge, nothwendig sofort auch wissen, wie sich z. B. im Vortrage eines Theater-, und wie anders wieder im Vortrage eines Kirchenmusikstücks, wie anders

im Vortrage einer französischen, und wie anders wieder im Vortrage einer deutschen Tondichtung ꝛc. im Allgemeinen zu verhalten ist, oder mit andern Worten: welche besondere Art dieser, und welche besondere Art jener, ein zweiter, dritter, vierter eigenthümlicher Compositions-Styl in dem Vortrage selbst wieder veranlaßt. Untersuchen wir also vorerst überhaupt, was und woran wir bei dem Worte Styl in der Musik denken, und wenden dann, zur specifischen Ergründung jenes Einflusses selbst, der dadurch auf eine verschiedene Gestaltung des musikalischen Vortrags geübt wird, unsere Betrachtung auch den einzelnen Arten und Gattungen der erkannten verschiedenen Style im Besondern zu.

§. 98.

Fortsetzung.

a) Styl überhaupt.

Zunächst und im Allgemeinen bezeichnen wir mit dem Worte Styl die eigenthümliche Art und Weise, wie Jemand seine Gedanken, überhaupt sein Inneres, und besonders durch das Mittel der Sprache, zum äußeren Ausdrucke bringt. In die Musik dann dasselbe aufgenommen, weil solche gleichfalls eine Sprache, wenn auch mehr Sprache der Seele ist, gewinnt es einen etwas weiteren Begriff, und zwar sowohl in subjectiver als objektiver Richtung.

Subjektiv unterscheiden wir hier den Styl zunächst nach den Zeiten, aus welchen die vorzutragenden Tonstücke herstammen, und reden in dieser Beziehung von einem antiken und modernen Style; dann nach der Nation, welcher die Tonstücke und ihre Componisten angehören, denn fast eine jede der verschiedenen Nationen besitzt auch ihr Eigenthümliches, und nicht blos in der Darstellungsweise ihrer Kunst, sondern auch in dieser selbst und deren mannigfachen Mitteln. So ist die türkische Musik z. B. eine ganz andere, als die deutsche, diese eine andere als die französische, griechische ꝛc. ꝛc. Dem einen Volke und einen Lande gehören diese, dem andern jene Instrumente als eigenthümlich an; das eine hat mehr Fähigkeit und Liebe zur Production von Vocal-, das andere mehr zur Instrumentalmusik u. s. w. Die Musik der alten Völker, als der Griechen, Römer ꝛc., welche die eigentliche

antike Musik ist, wird von Einigen, analog dem philologischen Gebrauche des Worts, auch wohl die classische und ihr Styl somit der classische genannt; aber wir wissen, daß classisch auch in der Musik etwas ganz Anderes als blos alt oder veraltet bedeutet. Der eigentlich classischen Musik gegenüber steht der sogenannte romantische Styl, aus welchem, durch eine Zumischung des Antiken, dann jene moderne Musik entstand, die jetzt das Eigenthum der abendländischen oder europäischen Völker ist, und die in einer weiteren Unterabtheilung, je nach den Völkern, welche sich ihrer Ausbildung und Verbreitung besonders annahmen und noch annehmen, daher bis zur Stunde auch eine gewisse Oberherrschaft, einen gewissen Vorrang darin behaupteten, wieder in drei Hauptklassen zerfällt, indem wir nämlich in dieser modernen Musik überhaupt noch insbesondere unterscheiden einen deutschen, französischen und italienischen Styl, als gleichsam drei unter sich verschiedene (nationale) Gattungsarten der gesammten sogenannten modernen oder abendländischen Tonkunst, oder als Weisen und Formen, in welchen überhaupt unsere Tonkünstler ihre Werke zur Anschauung bringen. Natürlich fallen diese drei verschiedenen Style mit der eigentlichen Nationalmusik des deutschen, französischen und italienischen Volkes zusammen, d. h. sind aus der Eigenthümlichkeit des Charakters dieser Völker und Länder hervorgegangen. Und endlich unterscheiden wir in subjektiver Beziehung den Styl auch nach der Individualität eines Künstlers, oder nach der Individualität einer besondern Classe von Künstlern, woher die mancherlei verschiedenen speciell sogenannten Schulen oder Schreibarten in der Musik entstanden, indem hier eben sowohl jeder selbstständige Dichter seine eigenthümliche Schreib- und Redeweise haben kann, durch welche er sich von den übrigen Componisten &c. unterscheidet, als in der Rede- oder Sprach-Kunst.

In objektiver Hinsicht unterscheiden wir in der Musik zunächst einen sogenannten strengen oder gebundenen und einen sogenannten freien oder ungebundenen Styl, je nachdem nämlich der eigentlich darstellende Stoff auf die eine oder auf die andere Weise bei Gestaltung des vorzutragenden Tonstücks verwendet wurde. Es ist dies das, was wir in der technischen Kunstsprache mehr gewöhnlich Satz heißen. Und dann kommt in dieser Hinsicht auch der besondere Zweck in Betracht, für welchen und zu welchem

ein Tonstück geschrieben wurde und für welchen und zu welchem es nun auch vorgetragen (aufgeführt) wird, indem solcher Zweck nämlich nothwendig macht, daß der Tonsetzer nicht allein auf die verschiedenen Arten des Ausdrucks der Empfindungen, sondern nebenbei auch noch auf Zeit, Ort und besondere Gelegenheit der Verwendung seines Tonstücks bei Gestaltung desselben Rücksicht nahm, und woher unabweislich dann mancherlei Eigenthümlichkeiten und gewisse charakteristische Merkmale in der ganzen Anlage, Ausarbeitung wie weiteren Behandlungsweise dieses entstehen mußten, die wiederum zusammengenommen eine gewisse unterschiedene und unterscheidbare Art ausmachen, in welcher es abgefaßt ist und welche andeutend oder beobachtend es nun auch der ausübende Künstler vorzutragen hat. So muß anders beschaffen seyn z. B. ein Tonstück, das, vorzugsweise zur Aufführung in der Kirche bestimmt, unser Herz und unsern Geist rühren, die Andacht befördern und die Erbauung vollenden helfen; anders ein Tonstück, das, für das Theater bestimmt, hier die Gesammtheit des Gemüths- und Seelenlebens in allen seinen besondern Zügen darstellen, und noch anders ein solches, das Nichts als nur uns unterhalten oder aufheitern, die Zeit vergnüglich vertreiben, den Geschmack verfeinern und bilden helfen, oder auch wohl nur die bloße technische Kunstgewandtheit des Vortragenden im glänzendsten Lichte darstellen soll. Wir unterscheiden daher in dieser Beziehung abermals folgende drei unter sich wesentlich verschiedene Style: einen Kirchen- und einen Theater- oder Opern-, und einen sogenannten Kammer- oder Concertstyl.

In Betracht ihrer Zahl erscheinen demnach die verschiedenen eigenthümlichen Style, welche wir in der Musik besitzen und anerkennen müssen, als gar mannigfaltige; doch auf ihren ersten und eigentlichen Entstehungsgrund dabei Rücksicht genommen, lassen sich dieselben füglich in blos folgende fünf Classen oder verschiedene Ordnungen bringen:

1) in temporär verschiedene Style, wohin einmal der antike und dann der moderne Styl gehört;
2) in national verschiedene Style, welche Classe als Grundzüge der gesammten modernen Musik den deutschen, französischen und italienischen Styl umfaßt;
3) in individuell verschiedene Style oder (hier besser)

Schreibarten, wohin die Formen aller derjenigen Tonsetzer zu rechnen, die anerkannt ein eigenthümliches charakteristisches Gepräge ihrer Tondichtungsweise aufzudrücken vermochten;

4) in real oder rationell verschiedene Style, als der freie oder strenge Satz; und endlich

5) in local oder conditional verschiedene Style: Kirchen-, Theater- und Concertstyl.

Nach dieser summarischen Classification mag in Folgendem auch die specielle Charakteristik der einzelnen und zugleich namhaft gemachten verschiedenen Style wenigstens in so weit geschehen, als daraus ein wesentlicher, determinirender Einfluß auf die besondere Vortragsart der darin abgefaßten Tonstücke gefolgert werden muß.

§. 99.

Fortsetzung.

b) Temporär verschiedene Style.

In die erste oder die Classe der temporär verschiedenen Style zählte ich den antiken und modernen Musikstyl. Beide Arten stehen sich einander gegenüber wie gleichsam das Alte dem Neuen oder das Veraltete dem Gebräuchlichen. Als wirklich antike Musik nämlich können wir im Allgemeinen nur diejenige Musik oder dasjenige Musiksystem anerkennen, das gegenwärtig außer allem Gebrauche liegt und dem heutigen Kunstgeschmacke auch nicht mehr angemessen ist. Freilich können wir auch heute noch ein Tonstück im alten Style, nach Art der alten Musik, des veralteten Musiksystems, z. B. einen Gesang in den alten Kirchentonarten, componiren; indessen weil dies auch heute noch geschieht oder geschehen kann, ist das Tonstück doch keineswegs ein modernes, sondern immerhin ein antikes, und dies um so wirklicher und gewisser, je mehr darin der Charakter der alten Musik streng bewahrt wird. Dieser Charakter der antiken Musik ist, so weit er auf den Vortrag einen besondern Einfluß übt und zu üben vermag, vornehmlich ein ernster, ein tief geistiger. Ehedem befand sich die Musik mehr als jetzt ausschließlich oder doch vorzugsweise im Dienste des Heiligsten und Feierlichen, und dieser vorragende Zweck, diese vorzugsweise Bestimmung drückte denn auch ihrer ganzen Natur, wie und wo sie geübt

werden mochte, ein eigenthümliches, vorzugsweise ernstes, ja heiliges Gepräge auf. Es gab Zeiten, in denen die Musik lediglich der Kirche angehörte, und die religiöse Weihe, welche sie damals erhielt, blieb ihr mehr oder weniger auch die ganze Zeit hindurch, deren Produkte wir heute zu den antiken rechnen. Daher der bedeutende Unterschied z. B. zwischen den Tempograden der alten und neuern Musik. Fast jedes ältere oder antike Musikstück will langsamern, gehaltenern, gemessenern und bedachteren Schrittes, mit einem Worte würdevoller vorgetragen seyn und werden, als ein neueres. Der Ernst des Kunst-Alterthums gebietet dies. Dazu bewahrte die Musik ehedem mehr ein wissenschaftliches als eigentlich künstlerisches Ansehen, ward weit mehr von jenem als von diesem Standpunkte aus betrieben und geübt, und dieser mehr rein geistige, denn eigentlich selische Charakter spiegelt sich ab in der gleichsam logischen Strenge, womit ihre Formen jeder Zeit zu Gehör gebracht seyn wollen. Alles was zunächst zum Gefühle in Beziehung steht, wie z. B. die emphatischen Accente, haben wir weniger darin hervorzuheben, als das, was eigentlich die Logik der Kunst ausmacht, wie z. B. den taktischen und rhythmischen Accent, die stimmige Selbstständigkeit rc. Wie ganz anders verhält es sich dagegen mit der modernen oder neueren, jetzt gebräuchlichen Musik?! — Sie fängt ihrem Charakter nach da an, wo mehr Wohlklang und melodischer Reiz die Regel der Kunst abgeben, als bloßer contrapunktischer Verstand und überhaupt eigentlich wissenschaftliches Studium. Das Reizende aber bedingt an sich schon eine größere Erregtheit und Beweglichkeit, und so muß auch im Vortrage der modernen Musik ein weit regeres Leben und eine weit größere lebenskräftige Thätigkeit sich kund geben, als in dem des antiken Tonstücks, das bei aller möglichen Seelenfülle doch mehr nur, wenn nicht ausschließlich, eine Verstandesrichtung nimmt. So wie die antike Musik der Zeit angehört, wo dem Menschen mehr und mehr seine Abhängigkeit von der göttlichen Kraft im steten Bewußtseyn, selbst durch seine äußeren Umgebungen und Beziehungen, gehalten wurde, und wo eben dies blos Kräftige, Bedachte daher auch vorzugsweise die Herrschaft über seine Thätigkeit übte, so fängt die moderne Musik da an, wo der Mensch auch lernte zugleich, ganz Mensch unter Menschen zu seyn, als Mensch zu denken und zu fühlen, als Mensch dem Herzen einen gleichen Antheil an dem Daseyn zu gestatten wie dem Geiste, dem blos

forschenden Verstande; und dieser Unterschied des Zeitgepräges muß sich auch in der musikalischen Darstellung, in dem Vortrage antiker und moderner Tonstücke aussprechen, muß hier den Sinn desselben und Alles eben so verwirklichen, was und wie dieses das geistige Auge in der bloßen Composition schon als charakteristisch erschaut, sonst ist der Vortrag kein richtiger. Die Musik hat ihre Beziehungen zu der gesammten Geistigkeit, zu den gesammten geistigen Vermögen des Menschen, doch nicht immer zu gleichem Theile: die antike Musik richtet ihre Formen mehr dem Denkvermögen zu, während die moderne hauptsächlich zum Gefühle sprechen möchte. Daher waltet dort auch mehr das vor, was wir das Schwere im Vortrage, hier das, was wir das Leichte im Vortrage nennen *).

§. 100.

Fortsetzung.

c) National verschiedene Style.

Die nationale Verschiedenheit im musikalischen Style hat ihren Grund — wie ich mich oben bereits ausdrückte — in der Verschiedenheit der eigenthümlichen Sitten und Gebräuche der einzelnen Musik treibenden Völker, denn wie der Mensch denkt, fühlt, lebt und überhaupt sich in seiner Gesellschaft zu bewegen gewohnt geworden ist, so ist auch sein Styl, seine ganze Art und Weise, sich auszudrücken, sein Inneres, geschehe es nun in Tönen, Worten oder Farben, zu offenbaren, und jedes Volk bewahrt darin, theils aus Gewohnheit, Sitte und Erziehung, theils in Folge des Einflusses, den Klima und andere besondere innere oder äußere Umstände auf sein Leben und Treiben üben, sein Eigenes, Eigenthümliches. Wer dieses kennt, studirt, kennt also auch die verschiedenen nationalen Style in der Musik, wenigstens ihren Grundzügen nach und so weit, als sie besondere, eigenthümliche Färbungen in dem Vortrage zur Folge haben. Doch erkennen wir nicht jedem europäisch-abendländischen Volke einen besonderen Styl in unserer Kunst als solchen zu, sondern, da es, die eigentliche National- oder Volksmusik ausge-

*) Vergl. oben die §§. 89 ff.

nommen, seit jeher, seit dem ersten Eintreten unserer Kunst in das öffentliche bürgerliche Leben, vorzüglich die Deutschen, Italiener und Franzosen waren, welche eine gewisse Oberherrschaft über die gesammte civilisirte und cultivirte Welt in musikalischen Dingen übten und diese Oberherrschaft auch auf die rechtmäßige Weise einer vorzugsweisen Bethätigung bei der Cultur und Verbreitung der Kunst selbst errungen hatten, so ist der nationale Typus dieser drei Völker auch für alle übrigen europäischen und daher stammenden Nationen gewissermaßen ein regelnder Canon und dergestalt zwar geworden, daß wir allgemeinhin nur aus der nationalen Individualität dieser drei Völker eine hieher gehörige stylistische Verschiedenheit für unsere Kunst und deren Vortrag abzuleiten gewohnt geworden sind.

Den deutschen unter diesen drei national verschiedenen Stylen nun für unseren Zweck zunächst ins Auge gefaßt, so zeichnet sich derselbe, rein gehalten und mit wahrhaft charakteristischer Ausprägung, vorzugsweise durch einen würdigen Ernst und durch Gediegenheit in der Behandlungsweise sowohl des Darstellungsobjekts als der darstellenden Mittel aus. Seine Farbe ist durchgehends eine kräftige und sein Ausdruck ein bestimmter. Er nimmt seine Richtung direct auf des Menschen Innerstes und will weniger ein Aeußerliches denn blos oder doch hauptsächlich ein wirklich Geistiges in Tönen gestalten. Der ganze Ernst des deutschen Denkens und Fühlens und die stets aufstrebende Richtung, welche dieses genommen, sind seine, ihn durchpulsirende Elemente, und wofür jedes andere Volk kaum ein Wort hat, das Gemüth, das tiefe, zarte, weiche Gemüth, — dies ist sein wahrster Lebenshauch. Daher erfordert denn jedes in ächt deutschem Sinne, in rein deutschem Style componirte Tonstück auch einen vorzugsweise ernsten, gediegenen, tief durchdachten und tief durchfühlten Vortrag. Das Feld der Verzierung ist hier in nur geringem Maaße, mit engen Gränzen zugemessen, und kein Ton, keine Note fast, die nicht wesentliche Bedeutung in sich trüge und die sonach eine leichtere, unbekümmerte Berührung gestattete, denn vielleicht die Form des ganzen Tonwerks gebietet. Die Accentuation bewahrt im Allgemeinen ein absonderliches Gewicht, und namentlich sind es die logischen Accente nicht blos, welche wirklich hervorgehoben seyn wollen, sondern noch mehr fast die emphatischen, welche am unmittelbarsten zu jener

Innerlichkeit sich richten, die Charakter, Wesen und Bedeutung der ganzen ächten deutschen Tonweise ausmacht.

Der französische Styl dagegen will mehr imponiren als eigentlich erheben. Sein vornehmster Zweck ist Glanz, und den zu erreichen dünkt ihm kein Mittel zu schlecht. Alles Helle, Glänzende aber ist mehr auf die äußeren denn auf die inneren Sinne gerichtet, und so geschieht seine schönste, kräftigste Wirkung denn auch immer mehr nach Außen. Correkt seyn möchte er, aber er findet seine Lösung dieser Aufgabe blos in der Eleganz. Daher hat denn sein Vortrag auch hauptsächlich nur diese im Auge, gestaltet sich massenhaft, glänzend, blendend nicht in einem reichen Tonschimmer, sondern in einem vollen, bis zur Ueppigkeit heißen Tonstrahl. Pracht, Herrlichkeit, erfüllt weniger von der Kraft geistigen Inhalts als von der Mannigfaltigkeit materieller Massen, sind, was er vor Allem zu offenbaren trachtet, und wo er an das Gemüth vorzugsweise sich zu richten scheint, geschieht es doch weniger auf einem so zu sagen unmittelbaren als auf dem mittelbaren Wege des Sinnenreizes. Uebrigens bedingt die Correktheit in der Eleganz auch eine äußerste Präcision, und wie flüchtig und leicht jeder Ton in dem Glanze des Gesammtbildes hervorzuleuchten scheint, weniger doch ist es eine eigentlich dynamische als vielmehr rhythmische Leichtigkeit, welche diesen Schein bewirkt. Im Gegentheil steht in dieser Hinsicht der Vortrag am nächsten dem deutschen, und übertrifft ihn nur noch im rhythmischen Schwunge und in der Massenhaftigkeit der Tonerzeugung, die selbst in dem, was bloße Verzierung ist, ihr Recht behauptet und dazu selbst harmonische Licenzen nicht ausschließt.

Und die italienische Musik endlich will weder imponiren noch erheben, sondern hauptsächlich, wenn nicht ausschließlich ergötzen. Zwar scheint sie dabei bisweilen unmittelbar aus einem reinen Gemüthsleben hervorzusprossen, indessen ist es nirgends ein eigentlich bestimmter Ausdruck, den sie erzielt, sondern überall der Zweck der Erheiterung, der Fesselung des erfreuten Ohrs, weshalb ihr ganzer Styl auch nirgends ein Zeichen wirklicher Festigkeit in sich trägt. Nicht um in der Wunderkraft der Natur sich zu ergehen, pflückt sie die Blume, und gottselige Betrachtungen daran zu knüpfen, sondern um das Auge durch das unnachahmliche Farbenspiel zu ergötzen und dazu sammelt und ordnet sie Blume an Blume, da-

mit immer wohlgefälliger und erregter das Auge auf diesem Spiele ruhe. Das Leben, wie es ist in seiner ganzen Erdenweise, leidenschaftlich und leicht, in all' seinem sinnlichen Vorwalten und dem ewigen Verlangen nach Freude, Lust und ergötzlicher Mannigfaltigkeit, nicht jenes innere, geistige, gottselige, jenes himmlische Leben in der menschlichen Gestalt ist es, was die italienische Musik darstellt und zur Aufgabe hat. Des Südländers leicht aufregbare und fast fortwährend erregte Leidenschaftlichkeit, das ganze feurige Temperament des Italieners ist auch der Styl, das ästhetische Gepräge seiner Musik. Leben und Bewegung überall und die Erfassung der Vorwürfe stets von ihrer heitersten, frohesten Seite. Selbst wo die italienische Musik direct zum Gemüthe spricht, geschieht es eigentlich nur, um dasselbe für diese Heiterkeit zu stimmen. Aus dem Grunde will sie dann im Vortrage auch keine Gelegenheit zu Verzierungen und dergleichen vorübergehen gelassen wissen, sondern bietet hier der künstlerischen Freiheit die ungemessensten Gränzen. Melodisch überreich gestattet sie ein Verschmähen harmonischer Tiefe und fordert Leichtigkeit in allen Berührungen. Mehr zum Ohre denn zum Herzen gerichtet oder dies doch blos in seinen Oberflächen gleichsam bespülend duldet sie keine Schwere der emphatischen, sondern bedingt dagegen nur den möglichst reizenden Schwung der rhythmischen Accente, die in den taktischen sich bewegen lediglich so weit als zur Auffassung des Ganzen nothwendig. Kühn und behende ist das Tempo, beflügelt jeder Gedanke und jedes Gefühl, in Woge und Welle Alles, denn Alles fast ist hier Sinne schaukelnde Melodie.

§. 101.

Fortsetzung.

d) Individuell verschiedene Style.

Aber auch nicht nach dem allgemeinen Nationalgeschmacke blos — sagte ich oben (§. 98) — läßt sich der Styl in der Musik unterscheiden und muß der Vortrag der einzelnen Tonstücke, da ein jedes von diesen in einem der drei namentlich bestehenden Nationalstyle verfaßt worden ist, sich gestalten, sondern jeder einzelne, bereits zu einer gewissen geistigen Selbstständigkeit gelangte und berufene

Componist auch pflegt sich durch mancherlei besondere Eigenthümlichkeiten in seiner Schreibart dergestalt auszuzeichnen, daß unter Umständen dieselben ebenfalls einen wesentlichen Einfluß auf die Art und Weise des Vortrags seiner Tondichtungen ausüben können. Doch leuchtet ein, daß, da der Styl, von dieser Seite betrachtet, zu einem vollkommen willkührlichen sich erhebt und fast jeder Componist in solchem Sinne seinen eigenen Styl, seine eigene Schule (wie jener hier auch häufig genannt zu werden pflegt) haben kann und hat, die mehr oder weniger sich von der des andern unterscheidet, — daß aus diesem Grunde die Theorie eben so wenig jene und solche Verschiedenheit als diesen Einfluß näher und specieller zu bestimmen vermag, Beide vielmehr von der Erfahrung aufgefaßt und durch dieselbe erkannt werden müssen. So reden wir z. B. von einer Bach'schen, Benda'schen, Gluck'schen, Graun'schen, Händel'schen, Haydn'schen, Mozart'schen, Rossini'schen, Bellini'schen, Beethoven'schen, Spohr'schen, Auber'schen, Meyerbeer'schen, Hummel'schen, Cramer'schen, Rohde'schen und welcher noch anderen besonderen Schreibart und Schule, indem nämlich der eine dieser Meister z. B. dies oder jenes Instrument so oder so, diese oder jene Stimme so oder so zu behandeln, so oder so zu instrumentiren pflegt rc., während der andere eben darin eine andere, der dritte eine dritte, der vierte eine vierte rc. Sitte, Manier und Gewohnheit zu haben pflegt. Das sind ihre individuellen Style, und der ausübende Künstler muß dieselben genau kennen, wenn er wirklich Vorzügliches, Vollkommenes im Vortrage der Werke dieser Meister leisten will, aber die Theorie kann sie ihm nicht wohl lehren, weil sich kein Anfang und kein Ende, keine systematische Ordnung dabei absehen ließe, sondern er muß durch Uebung und Erfahrung, durch vieles, aufmerksames Spielen und Singen solcher Werke, ihre Vergleichung mit anderen rc. sie kennen und beurtheilen zu lernen streben, und darnach dann auch den Einfluß ermessen, den sie speciell auf seine Kunst des Vortrags in der einen oder anderen Beziehung üben können.

Ja auch die Virtuosen für sich sogar trennen und unterscheiden sich in dieser Beziehung durch eigene Schulen, Spiel- und Singweisen, indem der eine nämlich so oder so, der andere so oder so rc. im Ganzen zu spielen oder zu singen pflegt, indem etwa der eine öfter oder seltener, auffallender oder feiner, vereinzelter oder

verbundener oder wie noch anders der freien Verzierung sich bedient, stärker oder schwächer die Accente aufträgt rc. rc., denn jeder ausübende Künstler, so gewiß der vollendete Vortrag im Wesentlichen sich immer als ein und derselbe gestaltet, — jeder ausübende Künstler legt immer doch auch etwas Individuelles, Subjektives in denselben, das seinen Vortrag von dem eines jeden anderen Künstlers gleicher Gattung merklich unterscheidet, und bestände dies Individuelle und Subjektive auch nur in mehr oder weniger unwesentlichen Angewöhnungen, die, wo nur immer möglich, in einer Gleichartigkeit hervortreten, welche ihren Besitzer in jedem seiner Vorträge wieder erkennen lassen. Es ist nicht nöthig, daß das vorzutragende Tonstück dabei eigentlich verändert wird, sondern fingirt wird es nur durch und durch mit einem subjektiven Ausdrucke, und je mehr derselbe sympathetisch verschmelzt gleichsam mit dem Gefühle, Geiste und dem Ausdrucke des Componisten, desto vollendeter ist nicht allein der Vortrag an und für sich, sondern desto größer, genialer und geisteskräftiger erscheint überhaupt auch die Kunst oder die Kunstfertigkeit des vortragenden Sängers oder Spielers. Darin liegt der Grund, warum nicht jeder Virtuos alle Arten von Tonstücken, auch wenn die mechanischen Fertigkeiten, welche dieselben erfordern, seine Kräfte noch lange nicht einmal erreichen, mit gleicher Vollendung vorzutragen vermag: mit der Individualität des einen oder anderen Componisten findet eine geringere solche sympathetische Verschmelzung der seinigen statt als mit der eines dritten oder vierten, und sein Subjektives ganz entfernen von dem Vortrage vermag er nicht. Und darin der Grund, warum die meisten Virtuosen das Vollkommenste nur leisten im Vortrage eigener Compositionen: hier ist jene Verschmelzung die innigste, weil eigentlich in der Veranlassung gar nicht vorhanden. Je geistig ausgeprägter der individuelle Styl eines Componisten ist, desto schwieriger muß sich deshalb auch der wahrhaft gute Vortrag seiner Tonstücke gestalten, und dies Verhältniß nimmt ab je mit dem Grade der eigenthümlichen geistigen Belebung. Das Tonstück eines guten deutschen Componisten wird stets mehr Schwierigkeiten in dieser Beziehung darbieten, als das eines französischen, und noch mehr als das eines italienischen. Daher die Liebe der Virtuosen zu Compositionen im italienischen oder französischen Style. Man kann Alles damit und daraus machen, sagen sie, und was man daraus macht, ist recht;

d. h. mit anderen Worten, hier bietet das Vorhandenseyn eines eigenthümlichen und stark ausgeprägten geistigen Charakters ihnen keine Schwierigkeit, all' ihr Subjektives auch in den Vortrag zu legen, da mit blos formellen Eigenthümlichkeiten bald und leicht sich eine Aenderung nach dieser Seite vornehmen läßt. Ich begnüge mich mit der bloßen Andeutung des reichen Stoffes, den, hierbei angekommen, die Kunst des musikalischen Vortrags der Betrachtung entgegenführt: dem Verständigen wird sie genügen und manche Vorkommnisse, die ihm außerdem ein Räthsel dünkten und wornach dem fertigsten Virtuosen oft das scheinbar Leichteste schwer ist, gut vorzutragen und umgekehrt dem scheinbar unfertigsten das Schwere leicht, werden und müssen ihm darnach aufhellen. Wie manchen überaus fertigen Violinspieler haben wir nicht schon kennen gelernt, der bei aller Vollendung seines Mechanismus und seines Vortrags etwa Beriot'scher, Lafont'scher, ja sogar Paganinischer Künste dennoch z. B. kein Spohr'sches Concert vortragen konnte? wie manchen Clavierspieler, der, mit Chopin, Henselt, Thalberg, Liszt ꝛc. Triumphe feiernd, dennoch keine Sonate z. B. von Beethoven, Field, Hummel, Mozart und Anderen spielen kann? wie manchen Violoncellisten, dem es, während er Bohrer'sche Sachen zum Erstaunen fertig vorträgt, mit Compositionen von Romberg nicht besser erging? — ꝛc. ꝛc. Die Ursache liegt im Gesagten.

§. 102.

Fortsetzung.

e) *Materiell verschiedene Style.*

Materiell unterscheiden wir (s. oben §. 98) einen strengen und einen freien Styl oder eine strenge und eine freie Schreibart, wie hier häufig auch für Styl und Satz gesagt wird. Der strenge Styl (ital. Stile alla Capella) findet seine Anwendung meistens nur in Vocalmusikstücken, mit oder ohne Instrumentalbegleitung, und hat weit mehr Satzregeln als der freie. Vorzüglich beziehen sich diese auf das Verbot allerhand dissonirender Harmonie-Verhältnisse, auf den Ausstoß all' und jeder unvorbereiteten Dissonanz wie verschiedener durchgehender und sogenannter Wechselnoten und dergleichen mehr, wogegen im freien Satze alle diese und dergleichen Tonver-

hältnisse ungehindert Platz haben können und überhaupt hier all' und jede harmonische wie melodische Wendung, Verbindung ꝛc. erlaubt ist, die nicht geradezu dem musikalischen Begriffe und dem Gesetze der Grammatik der Tonsetzkunst widerspricht. Speciell aber die ganze lange Reihe der unterschiedlichen und unterscheidenden Regeln des freien und strengen Satzes hier aufzuführen, würde in das Bereich der Harmonielehre übergehen und das der bloßen Vortragslehre verlassen heißen. Jedoch hat der strenge Satz weniger Freiheit in den Toncombinationen, so werden wir uns auch im Vortrage der darin verfaßten Tonstücke Nichts erlauben dürfen, was nur irgend an eine solche größere Freiheit erinnern, gegen seine Strenge, seine Regeln verstoßen und überhaupt über die Gränzen seines Reiches hinaus liegen könnte. Dahin gehört unter Anderm und vor allen Dingen die Anwendung freier Verzierungen, welche in Tonstücken freien Styls wohl, hier im Vortrage von Tonstücken strengen Styls aber schlechterdings nicht statt haben darf. Hier muß Alles gerade so und im Mindesten nicht anders vorgetragen werden, als der Componist vorgeschrieben hat, keine Note mehr und keine Note weniger und jede Note so wie sie dasteht. Dann kommt insbesondere noch Folgendes hier in Betracht. Einer allbekannten Grundregel zu Folge hat der strenge Styl so viel als möglich sich jeder wesentlichen Dissonanz zu enthalten und wo er eine Dissonanz in sich aufnimmt, solche bestens vorzubereiten und aufzulösen; in freien Dissonanzen und dergleichen nun aber besteht hauptsächlich das, was wir den emphatischen Accent im Vortrage nennen *), und scheiden solche aus dem strengen Style, so kann natürlich auch dieser Accent weniger stark in dem Vortrage aller dahin gehörigen Tonstücke auftreten, als in dem Vortrage von Tonstücken freien Styls. Nur der taktische und rhythmische Accent ist es, auf welchen sich die Schönheit und Correktheit des Vortrags dort vorzugsweise basirt, und nur, wo der emphatische mit den Formen jener Accente zusammentrifft, erhält auch er seine ganze und schwere Bedeutung. Es ist dies neben der vorhin aufgestellten ersten, das Verbot der freien Verzierungen betreffenden, eine sehr wichtige Regel über den Vortrag von Tonstücken strengen Styls, die nicht genug erwogen und in Beobachtung genommen werden kann. Je

*) S. im vorhergehenden Capitel die §§. 65 ff.

schwerer wir den reinen Gefühlsaccent im Vortrage gestalten, desto leidenschaftlicher wird der Ausdruck, jede Leidenschaft aber und höher noch denn höchstens bis zum Affekt erregte Innerlichkeit ist dem Charakter der strengen Schreibart fremd, und muß daher auf's sorgfältigste vermieden werden, wenn ästhetische Wahrheit in den Vortrag kommen soll. Daher wollte ehedem auch das Gesetz sogar jedwede Dissonanz aus dieser Schreibart verbannen, und nur das moderne Element, das in die Musik trat, minderte dasselbe bis auf das Verbot blos der freien Dissonanz.

Freilich scheint sich nunmehr auch die Frage uns aufzudrängen, woran man sofort zu erkennen vermag, ob ein Tonstück, das vorgetragen werden soll, im strengen oder im freien Style verfaßt worden ist? und darauf hat wiederum wohl die Compositions- und Harmonielehre, nicht aber die Dynamik eine Antwort. Es wäre gut, wenn sich äußere und von Jedem leicht erkennbare Merkmale dafür angeben ließen, da nicht Jeder, der spielt und singt, auch Kenntnisse der Harmonie besitzt; allein so weit mein Auge reicht und forscht, sind keine vorhanden, und wir erhalten nur wiederholt die Ueberzeugung, wie nothwendig sich diese Kenntnisse fast für jeden Musiktreibenden erweisen. Zwar läßt sich im Allgemeinen wohl annehmen, daß alle Kirchenmusikstücke im strengen Style verfaßt worden sind; indessen nicht blos daß derselbe für sich einen noch weiteren Umkreis beschreiben kann und beschreibt, sondern heutigen Tags hat auch der freie Styl sich bereits Sitz und Stimme im Hause Gottes erworben, und wir können also nicht einmal dahin mehr mit voller Sicherheit das Auge verweisen, wenn es noch Werke wahrhaft strenger Schreibart sucht. Vordem war das anders. Damals knüpfte sich der strenge Satz oder sogenannte Capellstyl unerläßlich zugleich an die Bedingung reiner Vocalmusik. Außer der Orgel und höchstens einem Paar Violinen, Hoboen, Contrabaß und Posaunen, die aber auch nur zur Unterstützung der Singstimmen dienen durften, daher mit denselben meist im Einklange fortzuschreiten hatten, durfte keine Instrumentalmusik dabei seyn, und entlieh diese von der Vocalmusik die Form des strengen Satzes, so war solche alsbald an der absonderlichen Einfachheit der melodischen und harmonischen Stimmenschritte und an noch manchen anderen Zeichen zu erkennen, die sämmtlich mit der Zeit aber nach und nach verschwanden oder

sich verdunkelten, je mehr das Classische dem Modernen Platz machte in unserer Kunst.

§. 103.

Fortsetzung.

f) Local oder conditionell verschiedene Style.

In Beziehung auf Ort und Zweck endlich, wofür oder wozu ein Tonstück von Seiten seines Componisten bestimmt wurde, unterschieden wir (s. oben §. 98) einen Kirchen- und einen Theater- oder Opern- und einen Cammer- oder Concert-Styl.

Dem Kirchenstyle gehören, wie auch das Wort schon andeutet, zunächst und insbesondere alle diejenigen Werke an, die wirklich und ausschließlich zur Aufführung in der Kirche und namentlich zwar während des öffentlichen Gottesdienstes in derselben, sey dies nun ein allgemeiner und regelmäßiger oder sey er auch blos ein casualer, bestimmt sind, also alle diejenigen Tonstücke, die einen Theil des musikalischen Cultus ausmachen oder abzugeben vermögen, einerlei mit welchem, ob mit mehr oder mit weniger wesentlichem, Eingriffe in den eigentlichen kirchlichen Ritus, als: Messen, Psalmen, Vespern, Hymnen, Offertorien, Graduale's und dergleichen mehr. Jedoch erfüllt dieser blos locale Begriff nicht vollständig das eigentliche Wesen und den Charakter einer kirchlichen Musik, vielmehr kann dieselbe auch wohl solche Tonstücke noch in sich begreifen, die jener unmittelbaren Theilnahme oder Theilnahmsfähigkeit an dem Cultus fern liegen, und wir haben zu unserem Zwecke hier daher nach einem anderen Anhaltspunkte für die summarische Begriffsentwickelung einer kirchlichen Musik uns umzusehen. Dieser ist — Religion als derjenige Gegenstand, Begriff und Gedanke, welcher den eigentlichen und innersten Lebenspuls einer Kirchenmusik ausmacht. In der Idee der Religion und des Religiösen geht auch die Idee der Kirchenmusik auf, und alle Musik, mag sie sonst Namen führen welchen sie will, mag sie heißen Messe oder Oratorium, Lied oder Psalm, Vesper oder Motette oder noch anders, — erhebt sie unsere Herzen zu Gott, zu der Verehrung des Höchsten, weckt sie einen aufrichtig frommen Sinn in uns, stimmt zur Andacht und erfüllt so überhaupt das, was wir Erbauung nennen in unserer Gefühlswelt, so ist sie Kirchenmusik; doch auch nur alsdann ist sie

diese; nur eine Musik, die wahrhaft religiöse Tendenzen hat und verfolgt, und zwar allgemein religiöse Tendenzen, kann und darf dahin gerechnet werden. Daraus, aus dieser allgemeinen Begriffsstellung, ergeben sich von selbst die weiteren einzelnen charakteristischen Merkmale einer solchen Musik. Wer seinen Gott in Wahrheit anbetet und im Geiste verehrt, mag dies immerhin thun in freudigem Vertrauen, beseligender Hoffnung und beglückender Liebe, gewiß thut er es zugleich und stets auch mit Demuth, kindlicher Einfalt und frommer Furcht. Wen ein wahrhaft religiöses Gefühl durchdringt und dergestalt zwar, mit solch' tiefer Erfüllung durchdringt, daß er es zu äußern den Drang zugleich in sich verspürt, der thut dies sicher nur mit Würde, mit feierlicher Hingebung und tiefer Ehrfurcht, wenn sonst auch mit Kraft, weil gestärkt im Hinblicke und in dem erhebenden Glauben an eine über uns waltende höhere Macht. Und dies — dies Alles sind die Zeichen, nicht allein woran und wornach wir beurtheilen können, ob eine Composition im wahrhaft kirchlichen Style geschrieben worden ist, sondern auch welche uns leiten müssen bei dem Vortrage dieser Musik oder der ihrem Style angehörenden Tonstücke. Eine heilige Musik ist es, welche wir da machen wollen, — nun so wollen wir es auch thun in frommer, demuthsvoller Heiligkeit, und wollen an den Tag zu legen streben diese, wo und wodurch sie allein sich offenbart: durch feierliche Einfachheit und innerlich erhabene Größe, nicht in Sinne blendendem Glanze oder reizendem Schmucke; wollen es thun mit Würde und frommem Anstande, nicht mit Etwas, was mehr als geziemend unsere Empfindung darnach aufregen könnte; wollen es thun mit Freudigkeit, aber in frommer Freudigkeit, nicht mit Lust; wollen es thun mit kräftiger, starker Zuversicht, aber nicht mit Toben und Lärmen; wollen es thun mit Pracht, aber mit der Pracht des Geistes und der Seele, nicht mit der, welche die Sinne reizt, und wollen, wo das Leid, der Schmerz uns hinführt vor Gottes Altar, es thun in Trauer und betrübtem Ernst, doch auch mit Vertrauen und Ergebung, nicht mit kindischem Zagen oder einem Wehgeklag, das nur dem Menschen im Menschlichen, nicht wo er im Göttlichen erscheint, gebühren kann. Nichts Sehnsüchtiges, überhaupt Leidenschaftliches lege man in den Vortrag einer solchen Musik, nichts Prunkendes oder Schreiendes: Alles sey einfach, heilig, würdevoll und gerecht.

Für das Theater bestimmte Musikstücke tragen im Allgemeinen einen dramatischen Charakter oder wollen und sollen denselben doch tragen, d. h. sie wollen und sollen geschmeidig, fügsam, nachbildend, doch auch zugleich noch selbstständig charakteristisch seyn und sind dies im gelungenen, vollkommenen Falle, sind herrschend und erhaben im Anschmiegen an den im Drama selbst oder in der dramatischen Idee gegebenen Gegenstande, wahr in ihren Zeichnungen und ächt und treffend in ihren Bildereien, doch erschöpfen sie ihren Vorwurf auch nicht ganz und völlig, sondern tragen nur bei zur Wirkung der dargestellten Handlung und suchen dieselbe zu fördern in der Zuthat eines noch zweiten, ausdrucksfähigen und ausdrucksvollen Farbenspiels. Daher dürfen wir uns im Vortrage solcher Tonstücke schon freier bewegen denn im Vortrage kirchlicher Tonwerke, und fühlen wir uns dabei auch stets an eine gewisse Persönlichkeit gebunden, die Nichts hinzuzuthun und Nichts hinwegzulassen gestattet, was der Bestimmtheit in ihrer Anschauung irgend wie schaden und zu derselben nothwendig gehören könnte, so steht sie selbst doch meist in einem solch weiten Kreise von Beziehung daß die künstlerische Bewegung dadurch nicht eigentlich und geradezu beengt erscheint. Unter allen Umständen haben wir beim Vortrage dramatischer Tonwerke eine wahrhaft charakteristische Aufgabe zu lösen, doch nicht allein daß die Beschaffenheit, die Richtung und der Inhalt dieser Aufgabe an sich sehr verschieden, bald ernste, bald komische, bald traurige, bald heitere und noch andere seyn können, sondern welche von allen sie sind, stets beschreiben sie durch die mancherlei Beziehungen, in welchen sie stehen, einen solch' weiten Umkreis, daß der vortragende Künstler innerhalb dieses keinerlei Fesseln an sich wahrnimmt, ja sogar ein Subjektives in dem Maaße in die Darstellung legen darf, wie kaum mehr in dem Vortrage irgend eines anderen geschlechtlichen Tonwerks. Zudem strebt die dramatische Musik vorzugsweise nach einer gewissen Schönheit der Form und muß sonach zugleich ihres Vortragenden Bemühen nicht minder darauf gerichtet seyn, so eröffnet sich dem Geschmacke desselben wiederum ein dergestalt weites Feld, daß sich die Gränzen der Freiheit, die ihm bei allem Haften an einer genau vorgezeichneten und bestimmt ausgeprägten Persönlichkeit zusteht, kaum absehen lassen. Keine Musik ist, in welcher das Gesetz der formalen Schönheit so gebieterisch neben der zugleich charakteristischen

Wahrheit des Ausdrucks hervorträte, als die dramatische. Alles muß in diesem Style veredelt, Alles idealisirt erscheinen. Eine Musik ist es, die beim Festhalten irgend eines in sich abgeschlossenen Charakters sich mit völligster Freiheit aufschwingt und aufzuschwingen streben muß nach der höchsten Schönheit der Form. Die geringere Tiefe des Ausdrucks, welche sie zuläßt, macht ihre Dichtung scheinbar leicht und bequem, aber die höchste Schöne der Form, die sie fordert, zugleich wieder schwer, und diese Schwere steigert sich unter der Hand des darstellenden Künstlers bis zur bewunderns-werthen Leistung, wenn ihre Aufgabe vollbracht wird. Ueberall Effekt und kräftige, dauernde Wirkung, doch überall auch weises, schönes Maaß; überall und Alles genug, doch nirgend und Nichts auch zu viel; Alles nach dem Ziele der Charakterzeichnung und des schönen Wohlgefallens, doch Alles dabei auch nur im weisen Ebenmaaße, in gleichmäßiger Kraft wirkend, — das sind die Zeichen und Bedingungen eines vollendeten dramatischen Vortrags.

In der Cammer- oder Concert-Musik endlich fallen alle Schranken, welche in der Kirchenmusik so eng und in der dramatischen wenigstens noch von Seiten der charakteristischen Zeichnung, der wirklichen Darstellung irgend einer in sich bestimmt ausgeprägten Persönlichkeit, die künstlerische Freiheit umgeben. Hier kann der Vortrag den ganzen Reichthum seiner Tonpracht entfalten, und allen Zweck, den er hat, mit jedem Mittel verfolgen, das ihm nur irgendwie dazu zu Gebote steht. In der Concert- oder Cammer-Musik nämlich soll die Empfindung oder Idee, welche darin eben zum Ausdrucke kommt, auch in ihrer ganzen Fülle und Tiefe ergründet und erschöpft werden, und dazu ist ihr nicht sowohl jedes Gefühl und jede Idee, sondern auch jedes Mittel recht. Sie, die Cammermusik, begnügt sich nicht mit bloßer Skizzirung, wie etwa die Theatermusik, sondern Alles, was nur irgend zu dem einmal beabsichtigten Ausdrucke gehört, Fremdes und Verwandtes, Nah- oder Fernliegendes, zieht sie an sich und in ihr Bereich, und dadurch wird natürlich nicht allein ihr poetischer Inhalt, sondern auch ihre künstlerische Ausführung farben- und bilderreicher. An sich schon künstlicher und kunstreicher als die Theatermusik, mannigfaltiger und ergußreicher als die Musik der Kirche, bietet sie allen Kräften der Virtuosität auch freies Gebiet. Alle Wunder seines Mechanismus, wie alle Fülle und Tiefe seines künstlerischen Geistes, allen Geschmack und alle seine

Bildung darf hier der Spieler oder Sänger entfalten, und um so mehr, je mehr die Concert- oder Cammer-Musik nicht blos ergreifen will etwa wie die Kirchenmusik, oder blos rühren und erregen wie die dramatische, sondern neben diesem Allem auch unterhalten, Angenehmes mit Charakteristischem verbinden, bilden, Verwandtes und Entgegengesetztes in ihren verschiedenen Naturen und Verhältnissen neben einander aufstellen, und endlich erwecken und erregen, indem sie das Höchste in der Kunst in seinen tausend und abertausend verschiedenen Gradationen hinstellt und, solche alle nach und nach zu ersteigen, den Hörer anreizt.

Kirchenmusik ist der Himmel, Theatermusik die Welt, Cammer-Musik die Erde, auf welcher wir tausende von Observatorien bauen, um zu und in jenen auf- und uns umzuschauen. Kirchen- und Theatermusik sind für die Masse, für das Volk, und ihre Kunst muß daher auch einfachern, natürlichern Verhältnissen folgen, weil das Volk, die Masse nur für solche Natürlichkeit ein geübtes Auffassungsvermögen besitzt; die Concert- und Cammer-Musik aber ist mehr für den Kenner und den Liebhaber, und ihr Wesen und ihre Form dürfen daher kunstreicher oder vielmehr künstlicher, ausgebildeter, feiner, schwieriger sich gestalten. Was die Kirchen- und Theater-Musik einmal ihren Hörern bieten, leistet die Concert-Musik zehnmal den ihrigen und wird niemals müde. Zwar liegen diese Unterschiede heutzutage leider häufig genug außer der Acht der Virtuosen wie der Componisten und man macht Kirchenmusik um nichts verschieden von der im Theater, so wie man die Opernbühne heruntersinken läßt zu einem bloßen Concertsaale, wo der Sänger und Spieler meinen Nichts zeigen zu müssen und zu dürfen als nur die mehr oder weniger große Unsumme ihrer mühsam angelernten technischen Fertigkeiten; doch die Entartung kann niemals ein Maaß für die Regel geben und am wenigsten in der Kunst, der in sich ewig unwandelbaren.

§. 104.

Organische oder charakteristische Verschiedenheit des musikalischen Vortrags.

Gestalten wir übrigens den Vortrag noch so vollkommen in seiner objektiven, wie in seiner subjektiven, und endlich in seiner

stylistischen Rücksicht und befolgen dabei alle Regeln, die ich bis dahin darüber hier aufzustellen mich für berechtigt glaubte, so ist damit doch noch keineswegs, auch in der gegenwärtig allein und zunächst in Betracht kommenden blos generellen Beziehung schon Alles für seine Kunst, für die ganze, wahre, schöne, ächte künstlerische Vollendung desselben geschehen, sondern es kommen dabei auch zwei andere Gegenstände noch in Betracht, nämlich: was für Instrumente oder Stimmen es sind, durch welche, und wo und wie nach Seiten der eben vorhandenen äußeren Umstände der Vortrag geschieht, so daß sich hiernach endlich auch eine so zu sagen organische und charakteristische Verschiedenheit desselben ergiebt. Tiefe Instrumente und Stimmen z. B. sind in Folge der Weite und Größe ihrer Tonschwingungen niemals fähig, so schnell und in so feiner, zarter Nuancirung die Töne bis zu völlig klarer Wahrnehmung hervorzubringen als höher gestimmte, sogenannte Sopran- und dergleichen Instrumente und Stimmen, und geschieht daher durch solche Instrumente oder Stimmen der Vortrag, so muß dieser schon an und für sich weit langsamer und einfacher gehalten werden, als geschieht er durch höher gestimmte Instrumente oder Stimmen, mag das vorzutragende Tonstück angehören welchem Style und welcher Gattung es will und mag die Fertigkeit des Spielers oder Sängers eine noch so vollkommene, vollendete, der Vortrag selbst ein concertirender oder welcher andere seyn. Nehmen wir beispielsweise an, ein Tonstück sey für den Contrabaß geschrieben, so darf dasselbe auf solchem niemals so schnell, so reich verziert und fein nuancirt vorgetragen werden, als hätte unter anderen die Violine dieselben Melodien 2c. vorzutragen, weil der Klang jenes die Wirkung größerer Tonschwingungen ist und demnach, da unser Ohr nicht die Fähigkeit besitzt, solche große Tonschwingungen in Masse auf einmal oder in kurzen Zeitmomenten aufzufassen, bei gleich schnellem Tempo in der Wahrnehmung sehr unklar und undeutlich sich gestalten würde. Und dieses Verhältniß nimmt zu und geht alle Gradationen hindurch von dem tiefsten bis zum höchsten und umgekehrt vom höchsten bis zum tiefsten Organe. Ein Bassist darf seinen Gesang niemals so reich und brillant verzieren, niemals in so schnellen Passagen sich bewegen wollen, als der Tenorist; dieser wieder weniger als der Altist, und noch mehr als solcher darf in den glänzendsten, brillantesten Fiorituren sich ergehen der Sopranist.

Daher statten auch unsere Componisten schon die tieferen Stimmen mit ungleich weniger zarten, feinen und eine schnelle Tonfolge erfordernden Figuren und Manieren und überhaupt dergleichen Zierrathen aus als die höheren und zumal die höchsten Stimmen.

Gleichen Einfluß auf den Vortrag übt in dieser Beziehung der Umstand, ob die Stimmen oder Instrumente, durch welche der Vortrag geschieht, gleichartige oder ungleichartige sind. Ist Ersteres der Fall, so verschwimmen bei zu schneller Bewegung die Töne in der Wahrnehmung leicht in einander, weil unser Ohr in dem Gleichartigen das Einzelne nicht so leicht und klar zu unterscheiden vermag als in dem Ungleichartigen. Wird demnach z. B. ein Gesangstück für sogenannt allgemeinen Chor für einen solchen von blos Männerstimmen umgesetzt, so muß dieser die Bewegung immer schon um ein Merkliches langsamer nehmen als jener, weil die einzelnen Stimmen in dem Männerchore eine gleichartige Färbung tragen, die ihre Beurtheilung in der Masse erschwert. Und dasselbe Verhältniß findet statt im Orchester zwischen z. B. einem allgemeinen Orchester und einer bloßen Harmoniemusik. Je gleichartiger die zusammenwirkenden Stimmen dabei sind, desto stärker, wesentlicher und dringender ist natürlich auch der Einfluß gegebener Regel.

Mit der Quantität der bei einem Vortrage gleichzeitig wirkenden Organe indessen steigt auch im Falle der Ungleichartigkeit der Stimmen jenes Verhältniß der Unklarheit im Wahrnehmen der Töne. Je massiger ein Orchester z. B. besetzt ist, desto schwerer wird es unserem Gehörsinne, die von demselben hervorgebrachten Ton- und Klanggestalten aufzufassen, und desto langsamer und einfacher muß sich daher auch der Vortrag gestalten, damit wir gleichsam Zeit gewinnen zu solcher Auffassung: eine Regel, welche in ihrer Anwendung nun sich von dem hier gegebenen Beispiele von selbst auch überträgt auf den Gesang und auf das Spiel einzelner Instrumente, indem nämlich auch hier in der Massenhaftigkeit des Tonklanges oder der Tonharmonien sich aus gleichem Grunde bedingt eine größere Einfachheit und ein langsameres Tempo des Vortrags.

Auch ob das Instrument oder die Stimme, wodurch der Vortrag geschieht, ein nachhallendes oder schnell verklingendes Organ ist, übt in dieser Beziehung einen wesentlichen Einfluß auf letzteren, in sofern sich nämlich, wenn Ersteres der Fall ist, aus mehrangeführten Gründen der Vortrag ebenfalls als ein ungleich langsamerer,

einfacherer und zugleich markirterer gestalten muß, denn er zu seyn braucht, wenn Letzteres der Fall ist. Zum Beleg läßt sich das Fortepiano hier anführen. Heben wir die Dämpfung, den sogenannten Fortezug, so daß die Saiten forthallen, so müssen wir sofort auch das Spiel ungleich mehr markiren und dürfen es bei Weitem nicht so glänzend mit Figuren ausstatten, als spielen wir mit Dämpfung, ja sogar etwas nachlassen im Tempo müssen wir alsdann, wenn dieses nämlich ein sehr schnelles ist, weil sonst das ganze Spiel, der ganze Vortrag sich in der Wahrnehmung gestaltet zu einem bloßen chaotischen Tongeräusch, aus dem niemals ein klarer, faßlicher Sinn hervorzutreten vermag.

Und diese Bemerkung führt endlich und zuletzt auch auf den Einfluß, den die Beschaffenheit des Locals, worin, und überhaupt der localen Verhältnisse und Umstände, unter welchen der Vortrag geschieht, auf diesen zu üben vermag; doch sprach ich davon ausführlicher schon im vorhergehenden Capitel in den §§. 86 ff., und kann ich daher hier mit der Verweisung dahin meine Betrachtung über die organische Verschiedenheit des musikalischen Vortrags und damit überhaupt auch die über die mancherleien Gattungsformen desselben schließen, ohne indeß die Bemerkung nicht auch noch einmal ausdrücklich zu wiederholen, daß diese Betrachtung begreiflich hier lediglich nur vom dynamischen oder vielmehr dem Standpunkte der Dynamik aus angestellt werden sollte und konnte, und daß dieselbe daher sich nicht etwa auch auf die Eintheilung des Vortrags in einen instrumentalen und vocalen, welche beide wieder in noch weitere Unterabtheilungen zerfallen *), einlassen konnte, da, von dieser Seite die verschiedenen Formen unserer Kunst ins Auge gefaßt, dieselben Gegenstand der allgemeinen Musiklehre und nicht der eigentlichen Dynamik sind, welche die Kenntniß einer solch' blos materiell-organischen Eintheilung als schon vorhanden voraussetzen muß.

---

*) Vortrag mit Saiten- oder mit Blasinstrumenten, unter diesen mit Rohr- oder Blechinstrumenten rc. Es ist diese Eintheilung gleich mit der gewöhnlichen Classification des gesammten Organismus unserer Musik. S. auch den folgenden §. und im ersten Capitel, bei der allgemeinen Vortragslehre, die §§. 29 ff.

Viertes Capitel.

Formenlehre
oder
die Lehre von den formalen Verhältnissen der einzelnen namhaften Tonstücke in ihren Beziehungen zu der Art und Weise des Vortrags dieser.

§. 105.

Gegenstand und Uebersicht über denselben.

Alle praktische Musik, mit der allein es die Kunst des Vortrags zu thun hat, beschäftigt sich — wie wir uns wiederholt belehrten — im Allgemeinen mit der Darstellung von Tönen, durch welche Empfindungen oder überhaupt innere geistige, namentlich Seelen-Zustände zum sinnlich wahrnehmbaren Ausdrucke gelangen sollen. In solcher Darstellung unterscheiden wir einen doppelten Moment, indem wir sie theilen in eine innere und in eine äußere. Die innere Darstellung ist die erste eigentliche Erfindung und Formation der Töne, durch welche irgend ein beabsichtigter Ausdruck erreicht zu werden vermag, die eigentliche Tondichtung; und die äußere ist die Einführung der bereits erfundenen und formirten Töne ins hörbare Leben, oder das, was wir Vortrag im Besondern heißen. Demnach gestaltet sich die äußere Darstellung abhängig von der innern, und kann diese, soll sie eine wahrhaft künstlerische seyn, nur geschehen in bestimmt ausgeprägten, charakteristisch in sich abgeschlossenen Formen, da alle Idee, Vorstellung und Empfindung, so bald sie mit dem ganzen Nexus ihres großen Associationskreises mittelst künstlerischer Stoffe ins anschaubare Leben treten will, dieses nur kann und thut in einer durch ihren eignen Inhalt und Charakter gebotenen bestimmt ausgeprägten und für sich eigenthümlich dastehenden Form, so leuchtet ein, daß auch jene Formation der Töne in der ersten oder innern Darstellung zu ausdrucksfähigen Tonstücken von wesentlichem Einflusse seyn muß auf die Art und Weise der zweiten oder äußern Darstellung, den Vortrag. Ich will mich deutlicher ausdrücken. Jede künstlerische Idee offenbart sich, unbeschadet der künstlerischen Freiheit, in einer bestimmt gemes-

senen und charakteristisch ausgeprägten Form. Nur in den Gränzen dieser Form kann der künstlerische Genius schaffend sich vollkommen frei bewegen. In den nicht nachbildenden, sondern eigentlich und wahrhaft schönen Künsten des Lebens, als Poesie und Musik, tragen jene Formen zugleich einen der Eigenthümlichkeit ihres Charakters theils entsprechenden theils entnommenen Namen, als: Ode, Ballade, Drama, Elegie, Lied ꝛc., Concert, Sonate, Sinfonie ꝛc. Und entstand nun jede dieser einzelnen namhaften Formen nicht anders, denn nur durch die Eigenthümlichkeit der in ihr niedergelegten oder in ihr eingefaßten und offenbarten Ideen, Vorstellungen und Empfindungen, so wird nothwendig auch die Form selbst wieder in der zweiten Art ihrer Darstellung, in ihrem Vortrage, eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Eigenthümlichkeit hervorrufen, weil, da ein Tonstück nicht wohl dem Auge, sondern nur dem für äußere Formen und Gestalten unempfänglichen Ohre zur Wahrnehmung entgegengeführt werden kann, mit dem Ausdrucke jener Ideen, Vorstellungen und Empfindungen nothwendig auch diese, die Form des Ausdrucks derselben, in solchem für den Hörer leicht erkennbar gemacht werden muß. Wie anders wäre es möglich sonst, daß wir, auch ohne die Noten und deren Ueberschrift gesehen zu haben, z. B. sofort wahrnehmen und wissen, ob es ein Tanz oder sonst ein Musikstück, ein Concert oder ein Rondo, eine Arie, Cavatine, oder ein Recitativ oder was dergleichen ist, das wir da vortragen hören? — In dem taktischen Rhythmus liegt der Grund für solche Erkennbarkeit nicht allein, denn dieser Rhythmus kann in Formen ganz verschiedener Art ein und derselbe seyn, und doch hören wir aus dem Vortrage, ist derselbe ein rechter, diese Verschiedenheit deutlich heraus, und müssen sie aus demselben heraus hören. Ich glaube, daß einer weiteren Erörterung der Satz nicht bedarf, und unverweilt daher zur möglichsten Bezeichnung und Schilderung des Einflusses selbst übergehend, den die formale Gestalt eines Tonstückes an und für sich auch auf die Gestalt, den Charakter des Vortrags desselben nicht allein haben kann, sondern nothwendig und unausbleiblich haben muß, wird es nur darauf ankommen, daß wir uns über den Umfang der Verschiedenheit dieser Formen zuvor noch übersichtlich verständigen.

§. 106.

Fortsetzung.

Auffallend weit und groß gestaltet sich dieser Umfang, da je nach dem Standpunkte, von welchem aus wir die praktische Musik in Betrachtung ziehen, sich auch eine andere Classification derselben ergiebt, und da nicht allein die mancherleien musikalischen Dichtungsformen den Inhalt dieser Musik ausmachen, sondern jener Standpunkt auch ein unendlich mannigfaltiger und bei jedem Schritte anderer zu seyn vermag. So theilt sich die praktische Musik, legen wir dabei blos die organische Beschaffenheit oder die Bestimmung der einzelnen Tonstücke zum Grunde, ein:

a) in eine solche, welche für den Gesang bestimmt ist oder in welcher Dichtkunst und Musik zu einer Gesammtwirkung sich vereinigen (Vocalmusik),

b) in eine solche, in welcher blos mittelst eines oder mehrerer Instrumente, ohne Mitwirkung der menschlichen Stimme oder des Gesanges, Empfindungen und sonstige geistige Zustände ausgedrückt werden (Instrumentalmusik, die Einige zum strengeren Unterschiede von der Vocalmusik auch wohl reine Musik, reine Tonkunst, nennen), und

c) in eine solche, welche die Gebehrden und rhythmischen Bewegungen des menschlichen Körpers begleitend und leitend unterstützt (Tanzmusik, Pantomime rc.);

ziehen wir dabei aber blos das Verhältniß der rhythmischen oder unrhythmischen Bewegungen der Töne zu einander in Betracht, so zerfällt dieselbe wieder:

a) in eine solche, in der die verschiedenen Stimmen eines Tonstücks gleichzeitig und in gleichen Tongrößen, ohne besondere Takteinschnitte fortgehen (Choralmusik), und

b) in eine solche, bei der die verschiedenen Stimmen eines Tonstücks einander in längern oder kürzern Taktheilen gegenüber stehen, mit melodischen Nebennoten vermischt und diese ungleichartigen Taktheile durch den angenommenen Hauptrhythmus vereinigt sind (Figuralmusik);

stellen wir uns dabei auf den Standpunkt des Orts oder des besondern Zwecks, wofür ein Tonstück geschrieben (bestimmt) wurde, nehmen also die Eintheilung nach Maaßgabe der verschiedenen Style und Schreibarten vor, so zerfällt die praktische Musik abermals in andere Classen, von denen bereits im vorangehenden Capitel ausführlicher die Rede war *), und denen sich hier auch die Militär- oder Kriegsmusik noch als eine besondere Classe anreihen läßt; die Vocalmusik für sich wieder zerfällt in eine männer- und in eine frauenstimmige, die Instrumentalmusik in eine Saiten- und in eine sogenannte Harmoniemusik, und noch weitere Eintheilungsgründe aufgesucht, als z. B. die Art und Zahl der Stimmen oder Instrumente, welche bei einem Tonstücke mitwirken, die Art und Weise dieser Mitwirkung ꝛc. ꝛc., ließe sich in analoger Weise die specielle Classification der verschiedenen einzelnen musikalischen Formen, sollte sie nur mit einiger Genauigkeit und Vollständigkeit vollbracht werden, ich sage nicht zu Viel, wenn ich sage bis ins Unendliche fortführen. Doch lassen sich alle jene und solche verschiedene Eintheilungsgründe, forschen wir nach einem ersten bewegenden Momente derselben, zurück wieder führen auf den Grund der nächsten und in die Augen fallendsten Verschiedenheit, die in der Erscheinung unserer praktischen Kunst herrscht, nämlich auf den Grund des vortragenden Organs und des Zweckes, wofür ein Tonstück bestimmt worden ist, so — glaube ich — dürfen wir, sollen die verschiedenen einzelnen Tonstücke, die Gewohnheit oder innere Nöthigung einmal als bestimmte, namhafte und regelfeste Formen anerkannt haben, hinsichtlich ihrer unterschiedlichen und unterscheidbaren inneren wie äußeren Beschaffenheit zur Betrachtung kommen, füglich auch stehen bleiben bei jener ersten und allgemeinsten Eintheilung derselben in Tonstücke für bloße Instrumental-, in solche für Vocal- und in solche für Tanzmusik, und dies auch mit um so größerem Rechte wohl, als diese drei Hauptclassen in Wahrheit sämmtliche musikalische Dichtungsformen umschließen, was bei keiner andern Eintheilungsweise so vollständig und durchaus der Fall ist.

In Betreff der besonderen Beziehung dann, in welcher hier, in der Vortragslehre, eine solche Betrachtung ausschließlich ange-

*) S. daselbst die §§. 97 ff.

stellt werden muß und darf, versteht es sich wohl von selbst, daß der Einfluß, den die formale Gestalt eines Tonstücks auf die Art und Weise des Vortrags desselben übt und zu üben vermag, nur als ein summarischer angesehen werden kann, da es hier nicht etwa die einzelne, besondere Gliederung des Tonstücks ist, welche wirkt, nicht dessen Organismns nach Theil und Zusammenhang, sondern dessen Gesammtgestalt, dessen Charakter im Ganzen. Es wiederholt sich dabei gleichsam dasselbe Verhältniß, welches statt hat zwischen der Persönlichkeit eines Menschen und der Wirkung seiner Erscheinung in der Gesellschaft: auch dabei nämlich kommt es nicht auf die mathematische Construktion der einzelnen Theile und Glieder dieses Menschen an, sondern nur auf die Totalität seiner äußerlichen formalen Beschaffenheit; und daß je nach der Art dieser auch die Wirkung, der Eindruck seiner Erscheinung in der Gesellschaft sich besonders gestaltet, dürfte von Niemand wohl auch nur bedingungsweise widersprochen werden.

§. 107.

1) Instrumental-Musikstücke.

Instrumental-Musikstücke sind alle solche, bei deren Vortrage blos oder doch vorzugsweise Instrumente verwendet werden. Schon diese Reinheit und Ausschließlichkeit der Musik verleiht dem Vortrage solcher Tonwerke einen eigenthümlichen Charakter. Jedes umschreibenden und den Ausdruck erläuternden, ja bestimmt bezeichnenden Worts ermangelnd ist die rein instrumentalische Darstellung auch immer nur eine klare, eine ausschließlich dem Gefühle, der Ahnung anheimgegebene. Das erschwert den Vortrag und knüpft ihn fester noch an die Bande der Regel als den Vortrag von Vocalmusikstücken, indem bei diesen der geringere Fehler leichter verschwindet unter der Begriffsfähigkeit des Textwortes.

Gewöhnlich eingetheilt wird die Reihe der namhaften und in der Bildung üblichen Instrumentaltonstücke in zwei Classen, nämlich in polyphonische und homophonische Tonwerke. Zu jenen gehören die Formen der Sinfonie, Ouvertüre und überhaupt aller derjenigen mehrstimmigen Tonstücke, bei denen die einzelnen Stimmen in einer gewissen Selbstständigkeit und Wesentlichkeit mitwirken, so daß keine von ihnen ohne Schwächung oder gar Auf-

lösung des Ganzen weggenommen werden kann; und zu diesen alle übrigen, also alle concertirenden Formen, mögen dieselben noch eine Begleitung mit sich führen oder nicht.

Auf diese Eintheilung in der folgenden Charakteristik der einzelnen Instrumentalwerke Rücksicht zu nehmen, schien mir nicht nothwendig. Ein gar zu sorgsames und gliederreiches Rubriciren stört nur die Uebersicht und fördert auch in der Erkenntniß Nichts. Auch glaubte ich um solchen Grundes willen diejenigen Formen, welche Instrumentalmusik und Vocalmusik mit einander gemein haben, als die sogenannten Ensemblestücke, die Formen der Fuge und des Canons, nicht in der Tonstückreihe Beider, sondern nur in der der letzteren, der Vocalmusik, als derjenigen Hauptclasse in Betrachtung ziehen zu dürfen, als aus welcher die Instrumentalmusik solche Formen erst nach und nach, mit dem höheren Grade ihrer Ausbildung entlehnte, und ist endlich alle Progression von wesentlichem Vortheile in jedweder Lehre, so eröffne ich nun auch hier den Cyclus wohl am schicklichsten mit den ersten Anfängen eines reinen Instrumentenspiels, den sogenannten Etuden, Exercitien und überhaupt Uebungsstücken.

§. 108.

Fortsetzung.

a) Uebungsstücke.

Diese bloßen Uebungsstücke, für alle Instrumente nothwendig und daher für die meisten auch in der reichsten Anzahl vorhanden, erscheinen speciell unter den verschiedenartigsten Benennungen. Bald heißen sie Etuden, bald Exercitien, bald Studien, bald noch anders. In der Regel tragen sie wenig oder gar keine eigentlich künstlerische, tief innere Bedeutung, so sehr ihnen solche zu wünschen und dienlich wäre, sondern sie enthalten meist nur die Vorübungen technischer Fertigkeit, sind gleichsam die Buchstabirtafeln für die Seelensprache der reinen Tonkunst, die Schule, in welcher der physische Organismus, der diese Sprache redet oder zu reden gedenkt, zum fertigen, geläufigen Gebrauche aller seiner Glieder sich übt. Daher ist denn beim Spiel solcher Tonstücke wenn nicht allein, so doch vorzugsweise auch nur darauf zu sehen, daß das erzielt wird, was wir unter den besonderen Erfordernissen eines

guten Vortrags die Präcision in der Execution nannten, und auf deren Vollendung vornehmlich die gute praktische Fertigkeit beruht. Jeder Ton hat hier rein, deutlich und bestimmt zu erscheinen. Auf Gefühl und Ausdruck kommt weniger an. Selbst Gleichmäßigkeit in der Kraft der Intonation schadet weniger, denn Undeutlichkeit und Unbestimmtheit, weil nur durch das Gegentheil dieser der Mechanismus gefördert zu werden vermag. Fest gebunden an das, was die Noten vorschreiben, keinerlei Freiheit gestattend, fordert die Etude die genaueste und gleichmäßigste Produktion dessen, was sie in Noten enthält, denn ist eben hier der Hauptzweck nur ein physischer und mechanischer, so wird mit Erreichung desselben auch erst ein Recht auf jene Freiheit gestattet.

Nun ist freilich rein unmöglich, daß ein Uebungsstück, mag es bestimmt seyn für welches Instrument es will, gleichmäßig nach allen den mannigfaltigen Seiten und Richtungen des künstlerischen Mechanismus wirkt, und jede einzelne Etude pflegt daher, mit Verstand geschrieben, immer nur eine dieser Richtungen und auch diese eine meist nur in einer gewissen Art zu verfolgen, welche Richtung und Art dann wiederum von dem Spieler mit der Absicht aufgesucht werden muß, um ihr Ziel mit dem seiner Uebung dieser Etude gleichsam zu identificiren. Unter den Uebungsstücken für Clavier z. B. kann das eine vornehmlich die Ausbildung des Mechanismus der linken Hand, das andere der rechten Hand, das eine besonders die Uebung dieses oder jenes Fingers, ein anderes dieser oder jener Applicatur zum Zwecke haben rc. rc.; und alle diese oder solche besondere Zwecke sind von dem Spieler wohl zu erforschen und im Auge zu behalten, da das in dem Stücke, was zunächst und unmittelbar auf solchen speciellen Zweck hinwirkt, auch vor allen Dingen mit Präcision gespielt, vor allen Dingen geübt seyn will. Nehmen wir z. B. an, irgend eine Etude für Geigeninstrumente hätte den besonderen Zweck, dem Spieler durch ihre Uebung Fertigkeit im sogenannten Staccato anzueignen, so hat der Spieler alle darauf besonders hinausgehende Stellen in derselben nicht allein sorgfältig aufzusuchen, sondern auch vorzugsweise sorgfältigst einzuüben, weil jede andere Stelle gewissermaßen nur als Beiwerk oder blos als das Mittel erscheint, dem Ganzen die Form und Gestalt eines zusammenhängenden, sinnigen Tonsatzes zu verleihen. Ist eine Clavier-Etude vornehmlich auf Fingerübung der linken Hand berechnet, so ist es

von geringerer Wichtigkeit, wenn die rechte Hand in den wenigen Accorden oder sonstigen Tönen, die sie dazu spielt, den einen oder anderen Fehler begeht, denn ihr Part erscheint nur als verschönernde Zuthat, und das Hauptgewicht des Spiels beruht auf den Leistungen der linken Hand. Mögen die Paar Beispiele hinreichen zur Erhellung der Regel, die einen der wichtigsten Punkte im sogenannten Etudenspiel betrifft.

§. 109.

Fortsetzung.

b) Die Variation.

Es dürfte auffallen, daß ich unmittelbar den bloßen Uebungsstücken die Variation anreihe, indessen weiß ich derselben keine höhere und eben so wenig künstlerische als ästhetische Bedeutung beizumessen, als welche sie jenen hierorts zunächst stellt. Die Variation nämlich ist nichts Anderes als eine meist nur mechanisch bewirkte kunstreichere Ausschmückung eines schon gegebenen Gedankens, ist die in möglichst mannigfaltigster Art und Weise veränderte Wiederholung irgend eines, in der Regel blos kurzen, leicht faßlichen, weil einfachen musikalischen Gedankens, der, so lange von der Variation als solcher insbesondere die Rede ist, als schon vorhanden angenommen werden muß, und schließt formell also das von sich aus, worauf der höhere ästhetische Werth eines Tonstücks beruht, die eigentliche Tonpoesie, die weniger als hier demnach kaum noch in den bloßen Uebungsstücken zur Schöpferin wird. Allerdings **kann** auch die Variation, wie das bloße Uebungsstück, zur Idee einer wirklichen Tondichtung sich erheben; indeß liegt das Mittel dazu außerhalb ihrer eigentlichen Form, und kommt bei Erwägung der allgemeinen Vortragsart einer Variation als solcher lediglich diese Form in Betracht, so glaube ich, dem Allen zu Folge, auch nur hier am rechtesten Platze dieselbe, solche Erwägung, anzustellen.

Um den Akt der formalen Bildung einer Variation in Kürze anzudenken, geschehen solche Veränderungen durch Zergliederung und Verkleinerung der Hauptnoten des Thema's, durch Einmischung durchgehender, harmonischer Neben- und sogenannter Wechselnoten, durch melodische Verzierungen der einfachen thematischen Töne, Umgebung derselben mit bilderreichen Notengruppen und andere dergleichen

Hülfsmittel, wie z. B. zum Theil veränderte Harmonien &c. Welches von allen den Mitteln aber dazu angewendet werden mag, ein Haupterforderniß der Variation bleibt immer, daß die Melodie des Thema's sowohl ihrem inneren und äußeren Charakter als ihrer Form nach nicht ganz dadurch unterdrückt wird, und gilt diese Regel, um des Wortbegriffs willen, schon bei der Composition einer Variation, so gilt sie noch mehr bei dem Vortrage derselben. Immer muß dieser nicht allein in seiner Art, in seinem Charakter, an den ästhetischen Charakter des Thema's sich anlehnen, sondern die Melodie desselben auch in ihren Grundzügen, ihrem Hauptgesange nach, stets hervorzuheben suchen. Daher die allgemeine und oft ausgesprochene Regel, daß aus einer Variation, ungeachtet ihrer reichsten und mannigfaltigsten Gestaltung, das Thema stets herausklingen, die Grundmelodie desselben stets hervorgehört werden muß; und dies geschieht, so bald der Spieler oder Sänger die Töne in der Variation, welche in ihrer Reihenfolge solche Grundmelodie enthalten oder andeuten, beim sogenannten Einstudiren des Stücks aussucht und beim Vortrage selbst dann dieselben, mögen sie liegen wo und in welcher Stimme sie wollen, stärker als alle übrigen accentuirt oder markirt.

Freilich kann nun jene Art und Weise der formellen Variirung eines Thema's auch in einer zweifachen Tendenz geschehen, und je nachdem sie die eine oder andere von beiden verfolgt, modificirt sich in Etwas auch diese Regel über den Vortrag der Variation. Einmal nämlich kann ein Thema dergestalt variirt werden, daß jede dadurch bewerkstelligte figurenreichere Wiederholung desselben einen für sich bestehenden, auf die übrigen einzelnen Veränderungen beziehungslosen, in sich abgeschlossenen Satz, von durchaus gleichem rhythmischen Umfange wie das Thema selbst, ausmacht; und dann auch dergestalt, daß dabei, sowohl in Hinsicht der Melodie als der Harmonie, nicht so streng auf das zum Grunde liegende Thema Rücksicht genommen wird, vielmehr die Veränderungen mehr oder weniger ausgeführt, durch Zwischensätze mit einander verbunden und so alle zusammengenommen zu einem zusammenhängenden Ganzen mit einander verbunden werden. Im ersteren Falle heißt die Variirung selbst eine strenge, die dadurch entstehenden, vereinzelt daliegenden Veränderungen des Thema's heißen Variationen im eigentlichen und strengen Sinne des Worts, und auf sie findet

denn auch oben angeführte Regel über den besonderen Vortrag solcher Sätze ihre ganze und volle Anwendung; im letzteren Falle aber heißt und ist die Variirung eine freie, erscheint der Satz gewissermaßen nur als das ungebundene Spiel der Fantasie über einen ihr vorgeworfenen allgemeinen Hauptgedanken, und der Einfluß, den hier die Form für sich auf den Vortrag zu üben vermag, gestaltet sich daher auch nur zu einem charakteristischen, indem sich der ästhetische Charakter desselben bei jeder neuen Wendung genannten Spiels zwar immer so viel als möglich an den Charakter des Hauptthema's anlehnt, jedoch auch nach derjenigen besonderen Richtung sich hinneigt, welche das Spiel der Fantasie in dem Associationskreise der von dem Hauptthema angeregten mannigfaltigen Ideen, Vorstellungen und Gefühle einschlägt: eine Richtung, die um so verschiedenartiger seyn kann, je mannigfaltiger die Gefühle und Vorstellungen sind, die den künstlerischen Grundgedanken umgeben. Suche ich mich durch ein Beispiel deutlicher auszudrücken. Gesetzt über das Thema God save the king hätte ein Componist mehrere einzelne Variationen geschrieben, so ist im Vortrage derselben nicht allein der ästhetische Charakter dieser Melodie mindestens seinen Grundzügen nach festzuhalten, sondern es ist darin auch darnach zu streben, daß die Melodie selbst sich in jeder einzelnen der Variationen dem Hörer mittelst eines Hervorklingens wenigstens ihrer wesentlichsten Schritte stets vergegenwärtigt; allein hat diese Melodie einem Componisten nur zum Thema irgend einer zusammenhängenden, ausgeführteren Form, als Rondo, Fantasie oder wie dergleichen heißen, gedient, so fällt der zweite Theil eben angeführter Vortragsregel seiner Strenge nach weg, und der Spieler oder Sänger *) lehnt sich dabei stets nur an den ästhetischen Charakter der Melodie, und so zwar, daß er auch die einzelnen Nuancirungen verfolgt, welche dieser Charakter zuläßt und welche vom Componisten in seiner künstlerischen Ausführung des melodischen Grundgedankens gewissermaßen tonisch ausgemalt wurden; eine Regel, welche auch alsdann bei den einzelnen (wirklichen) Variationen ihre Geltung behält, wenn, wie

*) Auch für den Gesang hat man schon Variationen zu schreiben versucht; doch sind dieselben hier fast mehr noch denn in der Instrumentalmusik lediglich Uebungsstücke, ein Schauplatz ausschließlich für mühsam angelernte Kehlfertigkeiten.

bei einer wahrhaft poetischen Auffassung und Durchführung der Form nothwendig geschehen muß, mit einer jeden derselben ein neuer Schritt in demjenigen Associationskreise geschieht, den die Idee, das Gefühl oder die Vorstellung, welche in dem Hauptthema enthalten und ausgedrückt ist, mittelst ihrer mannigfachen Beziehung um sich beschreibt.

§. 109. *)

Fortsetzung.

c) Das Divertimento.

Eine ähnliche Gattung kleinerer, aus verschiedenen leicht gearbeiteten Sätzen bestehender Tonstücke, für ein oder mehrere Instrumente und mit oder ohne Begleitung, wie die sogenannt freien Variationen besitzen wir in den passend mit dem italienischen Namen belegten Divertimento's (französisch Divertissement). Jene einzelnen Sätze darin sind weder polyphonisch, noch so weitläuftig gearbeitet, wie z. B. in den eigentlichen Sonaten, von denen nachgehends insbesondere die Rede ist, sondern mehrentheils ohne bestimmten Charakter, bloße Tongemälde, die, (mehrentheils) jedes ächten und wahren Kunstausdrucks entbehrend, eben die Ergötzung des Ohrs blos oder höchstens noch die rein praktische Uebung zum Zwecke haben. Daher auch der Name und die gänzliche Zwanglosigkeit in der Form, die hier herrscht, und daher denn auch die ungezügelte Leichtigkeit, welche der Vortrag eines solchen Tonstücks vor allen Dingen erfordert und welche als Hauptzweck vor Allem die Unterhaltung, die Erfreuung des sinnlichen Ohrs verfolgt. Ist die Etude gleichsam nur die Buchstabirtafel für die Seelensprache der reinen Tonkunst, so erscheint das Divertimento gewissermaßen als die Leseübung derselben, in welcher, damit der Spieler nicht ermüde, die fortgesetzten Uebungen auch nicht mehr so abgerissen dastehen, sondern schon mehr ein formell Schönes bilden, aus welchem hin und wieder bereits ein Seelenlaut tieferer Bedeutsamkeit hervorklingt, und das der Vortrag darstellt in aller Pracht und Leichtigkeit seines vielfachen Farbenspiels, damit die mechanische Absicht verschwindet und über derselben die liebliche, angenehme Unterhaltung des Hörers sich erhebt. Genau genommen fällt nämlich das Divertimento eigentlich stets in die Classe der bloßen Schulstücke, und

wird es auch aus derselben bisweilen durch kunstreichere Behandlung von Seiten des Componisten gehoben, so bleiben sein Zweck und seine dynamische Form doch immer dieselben, so daß kaum noch ein weiterer regelnder Maaßstab für diese sich festsetzen läßt.

§. 110.

Fortsetzung.

d) Suite und Parthie.

In früheren Zeiten vertraten die Stelle, an welcher jetzt die ungleich jüngeren Divertimento's stehen, also die Stelle der reinen Unterhaltungs- oder unterhaltenden Uebungsstücke, die sogenannten Suiten und Parthien. Es waren dies Nichts als zusammenhängende Reihenfolgen kleinerer Tonstücke in mehrentheils charakteristischen Tanzrhythmen, so daß eine solche Suite mehrere Allemanden, Couranten, Sarabanden oder welche sonstige alte und für heutzutage veraltete Tänze in mehr oder weniger zusammenhängender Reihe enthielt. Aus dieser Form entstand auch der Name Suite (französisch) oder Parthie (deutsch). Für den Vortrag kann natürlich eine solche Unbestimmtheit des Charakters, wenn und wo hie und da noch eine Suite oder Parthie zum Spiel kommen sollte, keine Regel abgeben, als: sind diese Nichts als eine Kette von lauter Tanzstücken, so verfallen sie hinsichtlich ihres Vortrags auch in die allgemeine Cathegorie der Tanzmusik *).

§. 111.

Fortsetzung.

e) Potpourri, Melange, Quodlibet.

In nächster Verwandtschaft hinsichtlich ihrer formalen Bildung stehen mit den alten Suiten und Parthien unter den jetzt gebräuchlichen Tonstücken diejenigen, welche die Namen Potpourri, Melange, Quodlibet, auch Pasticcio, Olla Potrida etc. tragen. Es ermangeln dieselben nämlich ebenfalls aller eigentlich künstlerischen Einheit, indem sie entstanden lediglich durch die Zusammenfügung mehrerer einzelner und meistens zwar bekannter, gegebener Themen, durch

*) Man sehe weiter unten unter 3.

eine mehr oder weniger sinnvolle Zusammenwürfelung einzelner Bruchstücke von anderen schon vorhandenen und meistens schon bekannten größeren Tonwerken. Was das Verdienst des Componisten dabei ist, ergiebt auch das Interesse des Vortrags. Jenes besteht ausschließlich in der geschickten, geschmackvollen Auswahl und dann der glücklichen Compilation der einzelnen Themen oder (größeren und kleineren) Sätze, aus welchen ein solches Tonstück zusammengesetzt wird, ihrer passenden Verknüpfung und ihrer dann möglichst anmuthigen Ausführung; und ist der Zweck eines solchen Verfahrens, eines solchen einheitslosen Aneinanderreihens von lauter Bruchstücken hauptsächlich nur die Unterhaltung, welche ihren Anhaltspunkt vornehmlich in der Ueberraschung mit den mancherleien Melodienfolgen findet, so hat um solchen Zweckes willen auch der Vortragende bei derlei Tonstücken vorzugsweise nur darauf zu sehen, daß nicht allein diese Ueberraschung verwirklicht, sondern die Wirkung derselben auch möglichst gesteigert wird, was geschieht, wenn er sein Spiel bei dem Eintritt einer jeden neuen Melodie dergestalt einrichtet, daß der Hörer eine ganz andere Folge vermuthet und erwartet, als in der Wirklichkeit eintritt. Das erfolgreichste Mittel dazu bietet in den meisten Fällen ein möglichst stark nuancirtes ritardando und accelerando, auch ein kurzes Halten auf den melodischen Wendepunkten und dann eine vermehrte Hervorhebung, ein Auftragen des ästhetischen Charakters der einzelnen Bruchstücke im Ausdrucke, so daß, folgt z. B. auf einen zarten, anmuthigen Satz, ein starker, feuriger, lebendiger, jener auch möglichst zart ꝛc. und dieser wieder überaus stark vorgetragen wird, während beide sich merklich im bis zum Halte gesteigerten ritardando etc. scheiden. Der Contrast ist hier die Basis der Wirkung und muß daher auf alle Weise gefördert werden, und ist solche Wirkung in den gewöhnlichsten Fällen eine komische, so wird sie auch vermehrt, gesteigert durch den heftigsten Contrast.

Uebrigens macht man auch wohl einen Unterschied zwischen Quodlibet und Potpourri, indem man mit jenem Namen nur alsdann ein solches Musikstück belegt, wenn die dazu verwendeten einzelnen Sätze oder Melodien aus verschiedenen anderen Tonwerken entnommen wurden, und mit diesem insbesondere nur dann, wenn Solches aus blos einem größeren Werke, als z. B. Oper und dergleichen, geschah; und darnach ändert sich zugleich die Bestim-

mung hinsichtlich der Wirkung, was abermals von Einfluß auf den Vortrag seyn kann. Beim Quodlibet nämlich pflegt dieselbe absichtlich eine komische, beim bloßen Potpourri aber eine mehr unterhaltende, erfreuliche zu seyn, und so ist denn dort auch jener Contrast während des Vortrags noch mehr denn hier aufzutragen, hervorzuheben und sinnlich wahrnehmbar zu machen. Darin jedoch bleibt der Vortrag von dergleichen Tonstücken sich immer gleich, daß er außer der Eleganz alles andere eigentlich Künstlerische aus den Augen läßt, immer nur eine sinnlich wirkende Würze zu verleihen trachtet, so wie denn diese Art von Tonstücken selbst recht wohl verglichen werden darf mit Ragouts, die nach Allem schmecken, die Zunge kitzeln, reizen, und bei häufigem Genusse den Magen verderben.

§. 112.

Fortsetzung.

f) Das Rondo.

Dem ersten Tonstücke von wirklich poetischem Werthe und edlerer künstlerischer Gestalt, dem wir unter den bisher betrachteten bloßen Unterhaltungs- und Uebungs-Compositionen begegnen, ist das Rondo. Es wird, um sich über die eigenthümliche Art des Vortrags eines solchen Tonstücks zu verständigen, nöthig seyn, daß wir der besondern Form desselben eine etwas aufmerksamere Betrachtung schenken, denn jene kann nur in dieser ihre leitende Norm, ihren Grund finden.

Die Musik entlehnte diese Form erst neuerer Zeit aus der Dichtkunst. Hier ist das Rondo (franz. Rondeau) ein Ringelgedicht, ein Rundgesang, ein kleines, naiv tändelndes Lied von Doppelstrophen, das ursprünglich nur aus 13 Zeilen (Versen) bestand, in denen blos zwei Reime dergestalt wechselsweise vorkamen, daß die erste Zeile jedesmal nach der dritten wiederkehrte und außerdem auch am Ende jeder Strophe noch als Refrain wiederholt wurde: eine Regel, welche ungeachtet der mancherlei andern Aenderungen, die das moderne Prinzip mit dem Rondo vorzunehmen gestattete, auch bis heute noch in Geltung geblieben ist und zugleich diejenige poetische oder vielmehr rhetorische Bedingung in sich schließt, wornach bezeichnete Wiederholung nicht etwa blos formaliter und willkührlich geschehen darf, sondern wornach der als Refrain wiederholte Ge-

danke nothwendig in sinnvoller Verbindung mit dem vorangehenden stehen, ja denselben eigentlich noch verstärken, heben und vervollständigen muß. Man kann leicht abnehmen, wie weit sich eine gleiche formelle Darstellung irgend einer Seelenregung auch in der Musik bewerkstelligen ließ. Ich meine — ganz, und in Wahrheit treffen wir in den diesseitigen Rondo's, die Gestalt jenes Ringelgedichts wenigstens ihren Grundzügen nach vollkommen wieder. Es sind dieselben im Allgemeinen Tonstücke für ein oder mehrere Instrumente, in welchen das Hauptmotiv wenigstens zwei-, wenn nicht drei- oder viermal erscheint und bei jeder einzelnen Wiederholung mit zweckmäßigen Veränderungen durchgeführt wird. Dann besteht im Besondern das Eigenthümliche solcher Tonstücke darin, daß der wiederkehrende Satz, womit dieselben beginnen und dem nun häufig auch eine vorbereitende Introduktion vorausgeschickt wird, zwei Glieder enthält, von denen das erste seinen Abschnitt auf der Grundlage des Dreiklangs der Dominante schließt, während das zweite blos eine Wiederholung des erstern bildet mit dem modulatorisch erhaltenen Schluß auf der Tonica. Nach diesem ersten und eigentlichen Rondosatze (Subjecte) wendet sich in der Regel die Modulation nach der Tonart der Dominante oder zur Tonart der Mediante (Terz), verweilt, eine mehr oder weniger ausgeführte zweite Hauptperiode bildend, einige Zeit in derselben, und kehrt dann zur Wiederholung des ersten Hauptmotivs in der eigentlichen Grundtonart zurück. Die dritte Hauptperiode fängt daher gewöhnlich mit der Molltonart der Sexte (also parallelen Molltonart) oder auch noch einmal mit der Haupttonart an, wendet sich dann nach der Tonart der Terz und schließt endlich in der Tonart, in welcher sie angefangen hat. Ist nach dieser Periode das Hauptmotiv und meistens zwar in seiner Grundtonart noch einmal wiederholt worden, so führt sie entweder zur großen Schlußcadenz oder es folgt auch noch eine vierte Periode, welche bald die melodischen Theile des ersten Zwischensatzes (Couplet) in der Haupttonart oder der Tonart der Dominante wiederholt, bald einen neuen Zwischensatz in irgend einer verwandten Tonart in sich aufnimmt, der endlich mittelst abermaliger und letzter Wiederholung des Hauptmotivs zur Schlußcadenz übergeht.

Das der gewöhnliche Zuschnitt unseres sogenannten Rondo's. Im Ganzen gleicht dasselbe demnach gewissermaßen einer Rede, die

über irgend einen rhetorischen Satz oder irgend einen für sich bestehenden poetischen Gedanken verschiedene Betrachtungen und dergestalt zwar anstellt, daß mit jeder neuen Wendung, welche die Betrachtung nimmt, dieselbe auch noch einmal zu dem Hauptthema zurückkehrt, gleichsam als wollte sie sagen: „das erschauten wir in dem, was lautete so und so, aber wir erschauen mehr noch und wieder darin, wenn wir sagen — so und so.“ Begreiflich kann eine Rede der Art nur dann wirken und nicht ermüden, wenn der unaufhörliche Kreislauf um ein und dieselbe Idee mit einer gewissen Laune, einem leichten Humor geschieht, und wenn die verschiedenen Anschauungen, denen die Idee bei solchem Kreislaufe ausgesetzt ist, mit einer gewissen Kühnheit des Gegensatzes und mit einem fortwährend steigenden Interesse angestellt werden; und dies zugegeben haben wir auch die Regeln für den Rondo-Vortrag in der Musik ihren ersten und wesentlichsten Grundzügen nach aufgefunden. Er mag trivial klingen, aber passend ist der Vergleich demungeachtet, wenn wir das Hauptthema eines solchen Tonstücks gleichsam als ein Bild betrachten, das ein vielberedter launiger Kunstfreund kurz anschaut, um sofort sich in einer Analyse desselben zu ergießen, dann wieder und wieder es anschaut, um jedesmal einen neuen Strom von Gedanken möglichst glänzender und blendender Art daran zu knüpfen. Denken wir uns einen solchen Fall, so wird der Augenblick des Anschauens des Bildes jedesmal dann eintreten, wenn das Feuer der Rede seinen höchsten Zündgrad erreicht und den Stoff verzehrt hat, und ohne Unterschied auch einen kleinen Moment der Ruhe nothwendig mit sich verbinden. Dasselbe thut der Spieler oder Sänger, welcher ein Rondo wirklich schön vorträgt. Er läßt das Thema hören, nimmt mit Freiheit und Leichtigkeit dann den ersten Satz auf, kehrt auf interessante und somit fast immer überraschende Weise zum Thema zurück, wird immer freier, heiterer, kühner im zweiten, noch mehr im dritten Satze und fährt so fort, bis sich in dem Strome des ganzen Tonwerks gewissermaßen eine Kette von Wellen gebildet hat, die, schön gerundet, doch in kühnen Gegensätzen mit immer steigender Massenhaftigkeit sich neben einander aufthürmen. Was das Rondo an für sich ist, ein musikalisches Ringelgedicht, das muß es auch in der Form des Vortrags scheinen, und dabei muß diese sich auszeichnen durch Naivität, geniale Unge-

zwungenheit und einen heiteren Humor, der namentlich da sich kund giebt, wo der Uebergang von der ausgeführten Periode zu dem wiederkehrenden Hauptthema geschieht, und wo eben deshalb auch auf irgend eine Weise, entweder durch den Gegensatz des Rhythmus oder der Tonkraft, willkührliche Halte oder dergleichen, stets die Wirkung des Ueberraschens erzielt werden muß. Daß der Tonsetzer schon in dieser Beziehung das Nöthige vorschriebe, ist nicht immer möglich, und selbst wo es geschieht und geschehen konnte, bleibt dem Vortragenden noch Vieles hinzuzuthun übrig.

§. 113.

Fortsetzung.

g) Das Capriccio oder die Caprice.

Hinsichtlich seines ästhetischen Charakters schließt an das Rondo sich am innigsten an das Capriccio oder (französisch) die Caprice. Es ist dasselbe nämlich ein bloßes Unterhaltungsstück oder die letzte Lese- und Uebungstafel für die Seelensprache der reinen Tonkunst, nicht ohne tiefen sinnigen Zusammenhang, doch mit aller Ungebundenheit in der Form und der größten Freiheit ihres Verfassers auch, wobei dieser sich allein überläßt seiner herrschenden Laune, nur in sofern einen gewissen Plan verfolgt, als in unserm Innern nichts eigentlich Planloses und Unzusammenhängendes statt hat, und wobei derselbe dann endlich meistens und vornehmlich auch nur Gelegenheit geben will zur Entfaltung der höchstmöglichen technischen Kraft oder dessen, was wir überhaupt Virtuosität in der praktischen Musik nennen. Daher übt die Form des Capriccio als solche auch durchaus keinen bestimmbaren Einfluß auf die Art des Vortrags, vielmehr hat dieser im Allgemeinen sich hier nur zu gestalten als ein leichter und brillanter, und — ist das Capriccio vornehmlich nur der Prüfstein mechanischer Kraft — namentlich auch als ein eleganter, virtuoser im ganzen Sinne des Worts, der in seinem inneren Charakter näher bestimmt wird lediglich von dem Charakter oder von der Form des Ausdrucks, welcher in dem eben vorzutragenden Capriccio herrscht. — In gleiche Cathegorie mit dem Capriccio fallen die sogenannten Impromptu's.

§. 114.

Fortsetzung.

h) Die Fantasie.

Und erhält ein solch' augenblicklicher Einfall, ein solch' momentanes Hingeben an die in Thätigkeit versetzte Einbildungskraft und Laune in seiner Aeußerung einen mehr lyrischen Schwung, so heißt das dadurch entstehende Tonstück auch wohl Fantasie. Doch darf bei diesem Worte nicht etwa gedacht werden an jene eigentliche und sogenannt freie Fantasie, an jenes gleichsam unmittelbar hingeworfene Spiel der sich selbst und ganz überlassenen Einbildungs- und Empfindungskraft, von dem ich bereits im ersten Capitel bei Betrachtung der wirklich musikalischen Darstellung so ausführlich als nöthig sprach *), sondern blos an diejenige Art von Fantasien, die wir zum Unterschiede von den freien und eigentlichen gebundene oder geschriebene nennen. Dieser Art von Fantasien liegt, entgegengesetzt der freien, ein bestimmt in sich abgeschlossener und charakteristisch ausgeprägter Gedanke zum Grunde und überhaupt herrscht darin, im Ganzen wie im Einzelnen, eine bestimmt gemessene Ordnung und Einheit. Doch ist dies auch das Einzige, was sich zur speciellen Charakteristik von derlei Tonstücken beibringen läßt, da im Uebrigen dieselben gleich wie die eigentlichen Fantasien nach einer völlig freien und ungezwungenen Bewegung streben, jeder ausdrücklich meßbaren Form wie genaueren Ordnung der Gedanken sich überhebend, und selbst bei der scheinbar strengen Abrundung, wozu hier das vom Genie erfaßte Ideal weiter bearbeitet wird, der Lebendigkeit der Einbildungskraft und Freiheit in der Erfindung wenig oder gar Nichts vergebend. Uebrigens vermag ein solches Tonstück ungeachtet dieser seiner so zu sagen ungehemmten Unregelmäßigkeit häufig treffendere und hervorstechendere charakteristische Züge noch zu enthalten, als ein anderes, das sowohl auf Seiten seines Innern als auf Seiten seines Aeußern genau nach Maaßgabe einer bestimmt gegebenen Form entstand, und entgeht daher unserer Lehre hier ebenfalls auch jeder eigentlich formelle Einfluß auf den Vortrag, so bleibt ihr doch der gewichtige Wink, daß dieser

*) S. dort insbesondere die §§ 11 ff.

stets mit tiefstem Vorbedacht, mit wahrhaft künstlerischer Ueberlegung geschehen und überall zu einem tief bedeutsamen, empfindungsreichen und über allen eigentlichen Regelzwang erhabenen sich gestalten muß. Mehr als irgendwo hat hier der Spieler das Recht, frei sich seinem eigenen Innern zugleich auch zu überlassen und dadurch ein Subjektives nebenbei in die objektivirte Form zu legen. Er darf unbekümmert ändern und folgen der momentanen Inspiration, sollte auch die Note selbst ein völlig Entgegengesetztes gebieten wollen, denn obschon gebunden an ein Gegebenes, muß hier, in der Fantasie, der Vortragende doch wenigstens mehr als irgendwo anders, bei irgend welchem andern Tonwerke, frei, selbstschaffend scheinen.

§. 115.

Fortsetzung.

i) Die Sonate.

Von vollkommen bestimmt und deutlich ausgeprägtem Charakter dagegen, und dies sowohl nach Seiten ihrer poetischen Idee als nach Seiten ihrer äußern musikalischen Form, erscheint die Sonate (Sonata, Suonata). Schon das Wort — sagte ich bei anderer Gelegenheit bereits einmal — klingt so musikalisch und ist so musikalisch, daß man kaum anders kann, denn unwillkührlich an ein eigentliches und wahrhaftes Tonwerk dabei zu denken. Die Sonate ist ein einfaches, aber ausgeführteres Tonstück, welches die Bestimmung hat, in mehreren einzelnen (2—3, auch 4) Sätzen verschiedene Empfindungen auszudrücken, die alle aber, und ihrer charakteristischen Verschiedenheit ungeachtet, stets in einer näheren Beziehung zu einander stehen oder doch stehen müssen. Ehemals knüpfte man an diese Bedingungen auch noch die, daß der bezeichnete Ausdruck solcher verschiedenen Empfindungen zugleich auf eine dem Instrumente, d. h. dessen produktiver Natur und Klangfarbe angemessene Weise zu geschehen habe und wollte daher keine anderen als nur die Sonaten für blos e i n Instrument gelten lassen; neuerer Zeit jedoch ist man davon abgekommen und man schreibt auch Sonaten für mehrere Instrumente, indem man den charakteristischen Ausdruck derselben nicht mehr von den Eigenthümlichkeiten des Instruments, sondern hauptsächlich nur durch sich selbst näher bezeichnet haben will. Es läßt sich nicht leugnen, daß dieser Grundsatz die

Sonate entschiedener ihrer poetischen Idee, wenn weniger auch der Abgemessenheit ihrer poetischen Form entgegenführt. Jener Idee nach soll sie gleichsam der Prolog der Musik, eine musikalische Ode seyn, die in ihren poetischen Gebilden die verschiedenen Hauptrichtungen und Beziehungen einer Grundempfindung verfolgt, wie die Ausführung selbst die mannigfachen Beziehungen und charakteristischen Verbindungen, in welche ein musikalischer Grundgedanke zu treten vermag, ohne diesen aber je auch nur einen Augenblick auf Seiten seiner ästhetischen Bedeutung ganz zu verlassen. Wie verschieden daher die einzelnen Sätze einer Sonate unter sich hinsichtlich ihres zunächst in die Augen fallenden Charakters aussehen mögen, immer muß dieselben ein allgemeiner und gemeinschaftlicher Grundtypus umfassen, und niemals darf daher der Spieler der Meinung sich hingeben, als sey es ein ganz anderes Gefühl, das er z. B. im zweiten oder dritten Satze einer Sonate auszudrücken habe, sondern hinsichtlich seines Grundcharakters bleibt die auszudrückende Empfindung des ersten Satzes die gesammte Sonate hindurch vorherrschend, und nur die verschiedenen Richtungen und Beziehungen, in welche dieselbe zu treten vermag, sind es, die in den übrigen Sätzen ihre Entwickelung erhalten. Im Allgemeinen hat also sein Vortrag durchweg ein und denselben Grundcharakter beizubehalten und innerhalb der einzelnen Sätze nur in so weit sich zu modificiren, als deren besondere ästhetische Form diesem Grundcharakter eine besondere Richtung anweist. Angenommen z. B. eine Sonate bestände aus vier Sätzen, einem Allegro, Adagio, Scherzo und Finale, und im ersten Satze wäre es der Ernst des tiefen Denkers, der zum Ausdrucke kommen sollte, so ist die Art des Vortrags dieses Satzes gewiß eine schwere, ernste, aber es hat sich dieselbe auch nicht etwa in dem Scherzo in eine leichte *) zu verwandeln, sondern sie bleibt eine schwere, weil auch wohl der Ernste zu scherzen vermag, zu frohlocken und zu jubeln, nur in anderer Weise als vielleicht der, dessen Grundstimmung eine schmerzliche, betrübte ist. Die weitere Anwendung und Ausführung dieses einen Beispiels kann nicht schwer fallen. Jeder gute Clavierspieler wird das Scherzo in Beethovens E-Moll-Sonate anders vortragen als

*) S. im vorhergehenden Capitel die Lehre vom leichten und schweren Vortrage §§. 89 ff.

etwa das in dessen B-Dur-Sonate, weil der Grundcharakter beider Sonaten ein unter sich durchaus verschiedener ist. Erfaßt den heiter Gestimmten ein ernster, trauriger Gedanke, und kann, ja muß und wird dies auch oft genug geschehen, so geht derselbe doch nicht so tief, als der Ernst, das ernstliche Bedenken des im Grunde traurig Gestimmten, und umgekehrt. Die Lust, die Freude schreitet auch im Adagio immer noch rascher und froher daher, als die Schwermuth, Traurigkeit. Welche weitere Andeutungen soll ich noch machen, um den aufgestellten Lehrsatz näher zu erklären?! — Es wird keine mehr nöthig seyn. — Als gleichsam musikalische Ode, in welcher jederzeit ein hoher Schwung der Begeisterung den vorherrschenden Charakter ausmachen muß, erhebt sich aber auch formell die Sonate zu einer ungewöhnlichen Bedeutsamkeit. Die einzelnen Stimmen der Harmonien treten hier mehr schon denn in allen bisher genannten Tonstücken mit einer gewissen Selbstständigkeit auf, und der Vortrag einer Sonate hat sich daher auch in dieser Beziehung mehr bereits in einer so;usagen dialogischen Form zu bewegen, indem er jene Selbstständigkeit der Stimmen durch einen gewichtigeren Accent derselben bemerkbar macht. Dadurch wird die nöthige freie und erschöpfende Entwickelung der einzelnen Empfindungen zugleich gefördert und doch auch die Erhabenheit der Form bewahrt, auf welcher der Schwung der Begeisterung, der Strom erregter Fantasie sich bis zum tiefsten Ergreifen beflügelt.

§. 116.

Fortsetzung.

k) Das Concert.

Gleich der Sonate besteht auch das Concert (Concerto) meist aus drei, auch vier äußerlich zwar getrennten, aber innerlich gleichwohl eng zusammenhängenden längeren Hauptsätzen, von denen der erstere ein mäßiges Allegro, der zweite ein Adagio oder Andante etc. zu seyn pflegt. Schon das Wort Concert (von concertare — streiten) deutet bestimmt und klar genug auf den Zweck, den ein Tonstück dieser Art wesentlich verfolgt: neben der Offenbarung tiefer ästhetischer Ideen, worin es sich unmittelbar an die Sonate anschließt, will es dem Spieler Gelegenheit zur Entwickelung glänzender technischer Kräfte und Fertigkeiten geben. So

erhebt sich denn — was ihren Einfluß auf die Art des Vortrags betrifft — diese Form auch zum ersten und eigentlichsten Wahlplatze des Solospielers, und ich habe dem, was ich über die Stellung, Kunst und Wirksamkeit dieses bereits im ersten Capitel bemerkte*), Nichts mehr zuzufügen, als daß die meist großartigen, weiten, erhabenen Ideen, welche Tonstücken dieser Form zum Gegenstande dienen, in der Regel auch von vorn herein schon eine höhere künstlerische Auffassung von Seiten des Vortragenden erfordern und dessen Leistung daher zu einer schwungreichen, großen, erhabenen gestalten **). Alles ist hier gemeiniglich Masse und Kraft, und welche besondere Richtung der Ausdruck und Charakter der einzelnen Sätze nimmt, immer bleibt der Grundcharakter ein hoher, kühner Flug der Fantasie, bei welchem die geistige Gewalt meistens zu überbieten strebt die blos materielle, doch von dieser stets in den hinreißendsten Anstrengungen gefolgt wird.

§. 117.

Fortsetzung.

1) Das Solo.

In derselben Lage wie bei dem Concert befinde ich mich bei Betracht des formellen Einflusses der allgemeinhin Solo überschriebenen einzelnen Tonsätze auf ihren Vortrag, d. h. ich kann mich auch hier auf die Wiederholung dessen beschränken, was ich schon im ersten Capitel über die Verhältnisse des Solovortrags ꝛc. beibrachte ***). Zudem bilden dergleichen Sätze meist nur die einzelnen Abtheilungen der concertirenden Tonstücke, indem diese der Regel nach eine Begleitung mit sich führen, welche zwischen jenen in den sogenannten Ritornellen sich ergeht, um dem Concertisten gleichsam Zeit und Gelegenheit zur Erholung und Sammlung neuer sowohl geistiger als körperlicher Kräfte zu geben. Uebrigens gebietet meine Aufgabe doch auch, abzusehen von der bloßen Gegenwart, welche allerdings keine selbstständigen Tonstücke des Namens Solo mehr schafft, und in der That dabei immer blos an bezeichnete kleinere

*) Man sehe dort die §§. 30 ff.

**) Vergl. im ersten Capitel die Lehre von den Formen des Ausdrucks.

***) S. a. a. O.

oder größere Abschnitte eines anders betitelten Ganzen denkt; aber ehedem — und sie ragen noch aus einer guten, sogenannten classischen Zeitperiode zu uns herüber — hatte man ganze, selbstständige Tonstücke dieses Namens, welche mehr in die Cathegorie der Sonate denn des eigentlichen Concerts fielen und daher von dem Vortragenden vorzugsweise zugleich eine tiefe Innigkeit, ein gewichtiges Hervorheben aller emphatischen Accente forderten. Es waren Sonaten und Concerte zugleich. Als gewissermaßen Sonaten hatten sie mehr Zusammenhang in ihren charakteristischen Melodien, denn eine Folge glänzender Passagen, und als gewissermaßen Concerte zugleich waren sie doch auch nicht ganz von diesen entblößt. Mehr als Concert entsprachen sie den höhern Absichten und Eingebungen der Kunst, aber sie entbehrten doch der hohen Ausbildung und vollständigen Ausarbeitung der Sonate. Daher war denn ihr Vortrag auch mehr nur ein gefühlvoller, emphatischer, denn etwa erhabener, glänzender, wie ihn das Concert will, oder schwungreicher, hochpoetischer, lyrischer, wie ihn die Sonate verlangt. — Unter den neueren Compositionen fallen in die Classe der Solo's alle die mit allerhand anderen Namen bezeichneten kleineren, minder schwierigen Salon- und Unterhaltungs-Stücke.

§. 118.

Fortsetzung.

m) Ensemblestücke.

Unter **Ensemblestücken** verstehen wir alle dergleichen **mehrstimmige** Tonstücke, die im Ganzen zwar von einem Vereine verschiedener Musiker vorgetragen werden müssen, deren einzelne Stimmen aber immer eine gewisse Selbstständigkeit für sich bewahren, als: **Duo**, **Trio**, **Quartett**, **Quintett**, **Sextett**, **Septett**, **Octett**, **Nonett** &c. Daher sind diese Art von Tonstücken auch — wie aus den eben angeführten Namen erhellt — jedesmal nach der Anzahl der dabei zusammen wirkenden Stimmen benannt, und nicht etwa mit einem aus der ästhetischen Idee des Werks entlehnten sogenannten Charakter-Worte, wie andere mehrstimmige Compositionen, bei denen neben den concertirenden Stimmen jedoch zugleich auch noch sogenannte bloße Füllstimmen mitwirken, als: Ouvertüren und dergleichen. Der Sammelname

Ensemblestück stammt von dem französischen Worte ensemble her, welches im Deutschen so viel als: zugleich, insgesammt, gemeinschaftlich, das Ganze ohne Rücksicht auf die einzelnen Theile, bedeutet. Es wirken hier also gleichsam mehrere Stimmen zugleich zu einem Ganzen, ohne Rücksicht der einen auf die andere. Doch darf Letzteres nur in beschränktem Sinne verstanden werden Es nehmen hier die einzelnen Stimmen blos in sofern keine Rücksicht auf einander, als sie im Allgemeinen sich nicht einander unterordnen: alle theilen gleich wesentliche Bedeutung. Und auch diese Regel gestattet Abweichungen und Modificationen, indem einmal die Wesentlichkeit des Antheils an der Gestaltung des Ganzen näher bestimmt wird von dem Charakter und Berufe des einzelnen mitwirkenden Instruments (eine erste Violine z. B. behauptet in derlei Tonstücken unter jedem Umstande eine ungleich höhere Wichtigkeit denn eine zweite ꝛc.), und indem andern Theils die Selbstständigkeit der Erscheinung auch wohl für Momente dadurch unterbrochen werden kann und darf, daß blos eine Stimme concertirend einen melodischen Gedanken durchführt, während die andern in dem Augenblicke dieselbe harmonisch begleiten. Daher die Möglichkeit auch sogenannter Solo-Quartette, Quintette ꝛc., bei denen immer blos ein Instrument vorherrschend thätig ist, und die übrigen der Wesentlichkeit und Nothwendigkeit ihres Daseyns ungeachtet stets nur begleitend, accompagnirend hervortreten. Daraus ergeben sich von selbst zugleich die Regeln für den Vortrag von derlei Tondichtungen, die ich speciell schon in den §§. 30 ff. des ersten Capitels aufführte *), und für die hier andeutungsweise nur noch das Bild mitgetheilt werden mag, in dessen Sinn ich meine, daß ein solches Ensemblestück aufgefaßt werden kann und darf, wenn nicht sogar muß. Es gleicht dasselbe nämlich gewissermaßen der beseelten Unterhaltung mehrerer fühlender Menschen über die schönsten Anliegen des Herzens, wobei die oberste Stimme oder das höchste Instrument gleichsam als ein feurig schwärmender Jüngling gern das Wort führt, während die theilnehmende Unterstimme, ein harmonisch gebildeter Alter, das Gespräch nach den Gesetzen der Association fortzuführen und die Idee zusammen zu halten sich angelegen seyn läßt, und während die Mit-

*) Die Lehre von dem Ensemble- und Orchester-Vortrage, wie die Lehre vom Solo- und blos begleitenden Vortrage.

telstimmen jenem ersten Wortführer so zu sagen nun das Ernstere auch vorhalten und weislich zu bedenken geben. Ein leidenschaftliches Tongespräch ist es, ein Austausch der Ideen und Gefühle mit Tönen; wechselnde Gluthen, Vertheidigung, zärtliches Hingeben ꝛc. stellen sich dar in einem mehr und mehr stets harmonischen Verfließen der Töne, bis endlich, gegen den Schluß hin, das Tutti ein bedeutsamer Ausdruck wird von der höchsten Verbindung verschiedener Seelen zur innigsten und vollsten Einheit.

§. 119.

Fortsetzung.

m) Die Ouverture.

Ihrer eigentlichen Gestalt nach ist die Ouverture kein selbstständig abgeschlossenes Tonstück, sondern nur eine Einleitungsmusik, ein instrumentaler Prolog zu irgend einem größeren Kunstwerke, als Drama, Oper, Oratorium ꝛc. Selbst größere dramatische oder andere Gedichte pflegt man wohl durch solche Musiksätze einzuleiten. Aus dieser ihrer nächsten und wesentlichsten Bestimmung geht denn auch hervor, daß der ästhetische Charakter und die Form einer Ouverture gar verschieden seyn können, insofern dieselben nämlich unmittelbar abhängen von der Form und dem Charakter des folgenden, von der Ouverture blos eingeleiteten, wirklich selbstständigen und großen Kunstwerks. Nur darin bleibt die Ouverture in beiderlei Beziehungen, sowohl nach Seiten ihres ästhetischen Charakters als nach Seiten ihrer äußern Form, sich immer gleich, daß sie eine Einleitungsmusik ist, also gewissermaßen vorbereiten muß auf das kommende große Tonwerk, Herz und Sinn stimmen für dessen Genuß; doch für die Art und Weise, wie dies geschieht oder geschehen kann, läßt sich wiederum ein dreifacher Standpunkt einnehmen. Einmal nämlich kann der Componist den Inhalt des folgenden Kunstwerks aufgefaßt haben in seiner Totalität und dann denselben hier nur seinen vorwaltenden Hauptempfindungen nach wiedergeben wollen; dann aber kann die Ouvertüre auch wohl eine bloße Einleitung, eine Introduktion in den Anfang des Hauptwerks für sich seyn, an deren letzte Klänge die ersten dieses unmittelbar sich anreihen; und endlich vermag dieselbe sich zu gestalten lediglich zu einer fortlaufenden Skizze, zu einem Elenchus gleichsam

des ganzen nachfolgenden Tonwerks. Die Untersuchung oder Entscheidung, welche von den drei Formen die bessere ist, gehört nicht hierher, und daß die letzten beiden Arten von Ouverturen für Dramen und Gedichte gar nicht, sondern nur für Opern, Singspiele und Oratorien angewandt werden können, leuchtet jedem Verständigen ein. Der Vortragende einer Ouverture indessen hat vor allen Dingen zu untersuchen, welcher von den drei möglichen Gattungen sein eben gegenwärtiges Werk angehört, und dazu ist ihm Kenntniß der folgenden großen Tondichtung nöthig. Ist die Ouverture, was sie eigentlich immer seyn sollte, ein Bild, in welchem sich der Totaleffekt, der Gesammtcharakter des folgenden Werks gleichsam im Kleinen abspiegelt, so wird er, sey er nun ein ganzes Orchester, oder sey er blos ein einzelner Spieler, ebenfalls dieselbe mehr nur in ihrer Ganzheit zu erfassen streben, sie gleichsam als eine freie Dichtung ansehen, und so durch sie vornehmlichst nur darauf hinzuwirken suchen, das Gemüth des Hörers in diejenige Stimmung zu versetzen, welche nothwendig ist zum richtigen, ganzen und wahren Genusse der kommenden großen künstlerischen Produktion; gehört die Ouverture aber der bezeichneten zweiten Gattung an, so wird er weniger um den Totaleffekt sich kümmern, als vielmehr namentlich gegen den Schluß hin denjenigen Charakter zu offenbaren und dasjenige Spiel der Einbildungskraft zu erregen suchen, worauf die ästhetische Beschaffenheit der ersten Scenen des folgenden Tonwerks vorzugsweise beruht; und ist endlich die Ouverture gleichsam nur ein Potpourri, zusammengesetzt aus den vornehmsten und wesentlichsten Stellen der folgenden Hauptcomposition, ein blos summarischer Auszug aus derselben, so wird er sie auch vornehmlich nur in dieser Weise behandeln *), und demgemäß denjenigen namentlichen melodischen Stellen sein Augenmerk zurichten, die als Bruchstücke und entlehnt aus dem folgenden Werke erscheinen. Dergleichen Stellen wird allerdings jede Ouverture, mag sie angehören welcher der drei Gattungen, enthalten und in jeder Ouverture haben dieselben also auch beim Vortrage gleichsam die Lichtpunkte des gesammten Bildes auszumachen; indessen kommt es dabei noch sehr darauf an und hängt das Mehr oder Weniger in dieser Beziehung immerhin davon ab, ob solche Hindeutungen und Anspie-

*) Vergl. vorhin den §. 111.

lungen auf das Folgende zum Ganzen, zur einheitsvollen Idee der Ouverture gehören, aus den wohlverbundenen Tongedanken nothwendig sich ergeben, oder ob sie, hineingeflickt, eingezwängt in dieselben, in ihrer Reihenfolge gewissermaßen nur eine Musterkarte des folgenden Melodien- und Harmonien-Lagers bilden, die der Componist als Kaufmann hier vorausschickt um des Reizes zum Ankauf und zur Auswahl seiner Waare willen. Dort ist und bleibt der Vortrag immer noch ein freier, fantastischer, hier blos der eines Potpourri.

Bloße sogenannte Concert-Ouverturen können natürlich nicht hieher gehören, da solche des Zweckes besonderer Einleitung zu irgend einem größeren Kunstwerke entbehren und völlig für sich bestehende, selbstständige Tonstücke bilden. Sie sind meist nur eine Art von Fantasie (s. d. in §. 114) für ein ganzes Orchester, eine polyphonische Durchführung mehrerer musikalischer Gedanken, die sich in einzelnen besonderen Sätzen der ganzen Composition darstellen, welche beliebig und verschieden überschrieben, d. h. charakteristisch bezeichnet seyn können, und wornach sich nun auch der Vortrag in so weit richtet, als die Idee des Ganzen, nämlich die Idee eines kürzeren wirkungsvollen, freien Instrumentalsatzes damit festgehalten wird.

§. 120.

Fortsetzung.

o) Die Sinfonie.

Die höchste, erhabenste, aber auch schwierigste aller rein tonischen und zwar polyphonischen Dichtungen ist die Sinfonie (Symphonie, Sinfonia). Wie die große Sonate besteht auch sie aus mehreren Sätzen, Allegro, Andante oder Adagio, Menuett oder Scherzo und Schlußsatz (Presto oder dergleichen), und ist Schilderung irgend eines bewegteren Gemüthszustandes, jedoch mit dem Unterschiede von der Sonate, daß hier, in der Sinfonie, sämmtliche Mittel des musikalischen Kunstausdrucks, alle oder doch die meisten Instrumente unseres Orchesters, und ein jedes von denselben zwar in selbstständigster Form und Weise zu einem gemeinschaftlichen Zwecke zusammenwirken, und daß eben deshalb denn auch die Vorwürfe der Sinfonie, ihre Darstellungsgegenstände, obschon derselben

Innenwelt entlehnt, weit zusammengesetztere, mannigfaltigere und gemischtere sind und seyn müssen als dort in der Sonate. Die Sinfonie ist eine Sonate im Großen, nach Außen wie nach Innen, und wie sie demnach nicht mehr das einzelne, sondern das gesammte Seelenleben heraufnimmt zu ihrem Darstellungsobjekte, so beruht ihre Ausführung auch lediglich auf der polyphonischen Erfindung und Gestaltung. Das ist das eigentlich Schwere, aber auch das höchst Künstlerische in ihrer Dichtung wie in ihrem Vortrage. Alles ist hier ein Einzelnes, und doch wieder ist Alles auch nur Masse, weil das Einzelne von der Masse unzertrennlich und weil die Selbstständigkeit des Einzelnen in der Idee, in dem Totaleffekt des Ganzen aufgeht. Wie die Sonate gleichsam als eine ausgeführte Ode uns erschien, so ist die Sinfonie eine Oper der Instrumente, eine dramatische Gefühlsnovelle, eine in ihrem psychologischen Zusammenhange entwickelte, dann in Tönen erzählte und dramatisch durchgeführte Geschichte des Gefühlszustandes irgend eines Masse-Vereins, der, von einem Hauptmomente angeregt, seine wesentlichste Empfindung in der Art einer Volksrepräsentation durch jedes ins Ganze hineingezogene und hineinverwebte Instrument individuell ausspricht. Welche, demnach aus ihrem eigenthümlichen Charakter selbst hervorleuchtende, wichtige und überall sicher leitende Winke für das Verhalten eines jeden Mitwirkenden beim Vortrage einer Sinfonie! — Die einzelnen Instrumente sind hier gleichsam die Personen eines Drama, und nicht allein daß demnach keines von ihnen, wäre es auch das letzte, das scheinbar unbedeutendste, ausgeschieden werden kann und darf, ohne den Zusammenhang und die Abrundung des Ganzen zu stören, sondern bei solcher ihrer gleichsam dramatischen Wesentlichkeit hat jedwedes von ihnen auch hier stets in der ganzen Eigenthümlichkeit seines selbstständigen Charakters sich zu bewegen und muß von Keinem der Vortragenden in dieser Beziehung ihnen etwas zugethan oder abgenommen werden, was solche Eigenthümlichkeit des Charakters irgendwie und im Entferntesten nur verdunkeln könnte. Daneben haben die Darstellungen und Objekte der Sinfonie immer auch etwas Volksthümliches, oder sollen es doch ihrer Idee nach haben, Etwas, was aus der Allgemeinnatur des Menschlichen herausgenommen ist, was jedes Menschenwesen auf der Stufe seiner Bildung von irgend einer Seite her anspricht, d. h. aufregt, mag es nun für oder wider, ein Zartes oder Starkes, ein Erhabenes

oder Naives, ein Schmerzliches oder Freudiges, ein Heroisches oder Verzagendes &c. seyn, und sonach müssen denn auch hier fast nothwendiger denn beim Vortrage irgend eines andern Tonwerks die einzelnen Klang- und Tonschattirungen bestimmt und klar, fest, entschieden zugleich hervortreten, dürfen nirgends sogenannte individuelle Maximen und künstlerische Gesuchtheiten, Geziertheiten, zum Vorschein kommen, sondern muß Alles eine, lediglich vom Charakter des Instruments näher bestimmte, rein musikalische Farbe tragen. Geschickte Spieler vermögen bekanntlich den Tonklang ihres Instruments auf mannigfache Weise zu modificiren; mag das aber in jedem Solo- oder andern mehr der Künstlichkeit zugerichteten Vortrage geschehen dürfen, hier, im Vortrage der Sinfonie, wo Alles einen volksthümlichen, unmittelbaren, an die rein menschliche Natur sich anlehnenden Charakter tragen soll und muß, ist es ein Fehler. Hier haben alle Instrumente ausschließlich in ihrer natürlichsten Wesenheit hervorzutreten, und der geschickteste Bogen darf, um des Charakters des vorzutragenden Tonstücks willen, dem Violoncell z. B. Nichts nehmen von seinem näselnden Klange, die bewegteste Zunge dem Fagott Nichts von seinem natürlichen Schnarren &c. &c.

§. 121.

Fortsetzung.

p) Die einzelnen Abtheilungen oder Zwischensätze größerer Instrumental-Compositionen.

Unter den noch übrigen kleineren Instrumentalmusikstücken verdienen wohl zunächst die einzelnen Sätze oder Abtheilungen hier aufgeführt zu werden, aus denen jene größeren Tonwerke, als: Sonate, Quartett, Quintett &c., Ouverture und Sinfonie, meistens bestehen oder worin dieselben sich vielmehr ihrer Sonderheit nach theilen. Die Allgemeinheit des Vorwurfs nämlich, in welcher die Darstellungen von derartigen größeren Tonwerken sich bewegen, bewirkt, daß diese jenen in möglichst allen seinen, wenigstens allseitigen Beziehungen auffassen, und da jede Hauptregung unseres Innern sowohl zu einem mehr oder weniger Verwandten als zu einem völlig Entgegengesetzten in dem Kreise der Association, den sie bei längerer Dauer nothwendig durchläuft und durchlaufen

muß, sich hinzuneigen vermag und in der Regel auch hinneigt, so entstehen in der künstlerischen Abbildung derselben unabweislich auch verschiedene Stufen und Abtheilungen, die in der Musik sich abgränzen mittelst aller der Farben, die ihr behufs der Versinnlichung ihrer Gegenstände zu Gebote stehen, als: Tempo, Takt- und Tonart 2c., und die wir formell nennen die einzelnen Sätze einer großen Composition oder Tondichtung.

Im Allgemeinen ist über dieselben von Seiten der Vortragslehre zuvörderst zu bemerken, daß, so weit verschieden sie, diese einzelnen Sätze oder Hauptabtheilungen einer größeren Instrumental-Composition, äußerlich auch von einander zu seyn scheinen und wirklich sind, innerlich dennoch ein sehr enger Zusammenhang unter denselben herrscht oder wenigstens herrschen soll, und daß demnach im Vortrage ihnen allen ein durchaus gleicher Grundtypus verliehen werden muß, der seine charakteristischen Färbungen aus der Idee der Gesammtdarstellung entnimmt. Es geht dies aus dem so eben angedeuteten Entstehungsgrunde solcher einzelnen Sätze und Abtheilungen in einer größeren und in ihrem Ganzen dessen ungeachtet fest abgerundeten, einheitsvollen Composition hervor, und ist dasselbe, wovon ich bereits oben §. 115 bei Gelegenheit der Betrachtung der Vortragsart einer Sonate sprach. Kein gut geleitetes Orchester wird z. B. das Scherzo einer Sinfonie eben so vortragen, mit allen den Timbres behandeln, wie etwa das Adagio oder Allegro derselben, wird es seinem ganzen Seyn und Umfange nach als Scherzo traktiren; indessen wird auch kein gut geleitetes Orchester hierin etwa einen immer gleichen Maaßstab sich anlegen, wird im Gegentheil z. B. das Scherzo von Beethovens C-Moll-Sinfonie ganz anders vortragen als das in desselben Meisters A-Dur-Sinfonie, weil der Grund- und Total-Charakter beider Tonwerke ein durchaus verschiedener ist, und weil nach diesem Grundcharakter auch der Charakter der einzelnen Abtheilungen eines größeren Ganzen sich nothwendig modificirt. In dem Traurigen und Ernsten können eben sowohl scherzhafte Vorstellungen und Gedanken erwachen als in dem Heitern und Frohen solche, die ihn zur Trauer bis zum Weinen reizen, Beide können sich freuen und können sich tiefer Wehmuth und Innigkeit hingeben; aber Beide thun es auf ganz verschiedene Weise. Ist der Grundcharakter des gesammten Tonwerks ein erhabener, großer, heroischer, tiefernster,

so wird das Scherzo im Vortrage eben so wenig bis zu jenem Muthwillen und leichten Sinne sich steigern, bis zu welchem wohl der Frohsinn, die festliche Freude oder welches andere derartige Gefühl es treibt, als das Adagio sich bis zu jener tief innigen, sentimentalen, zarten Gemüthlichkeit, mit welcher die Andacht, die Frömmigkeit, die Sehnsucht oder welcher andere derartige Affekt hier sich in den vorgestellten Betrachtungen ergießt. Ich glaube nicht, daß es, um verstanden zu werden, noch einer weiteren Ausführung des Gegenstandes bedarf, und gehe sofort zur speciellen Charakteristik der bezeichneten einzelnen Sätze und Abtheilungen selbst über, nämlich in so weit, als aus derselben auch die Art und Weise des besondern charakteristischen Vortrags derselben erhellen muß.

Am bedeutungsvollsten tritt in der Beziehung wohl das eben beispielsweise angeführte Scherzo hervor. Es will dasselbe den Hauptgegenstand gleichsam von seiner heitern Seite dem Seelenauge als Hörer ausstellen, und weckt daher keine Leidenschaften, keine regeren und bestimmteren Gefühle auf, sondern ergötzt nur oder will dies doch thun und zwar auf die Weise, wie die Hauptstimmung des Ganzen es zuläßt. Ein Spiel wird mit dieser hier getrieben wie daher auch mit allen Formen und Mitteln. Daher das raschere Tempo, die durchaus heitere Natur, wenn auch die Thränen dabei im Auge stehen sollten, und der komische Schein in den Melodien, wenn sie selbst auch nicht eigentlich komisch sind. Der Hörer soll hier für Augenblicke nicht zum tiefern Denken oder Fühlen über den Hauptgegenstand kommen; die beklemmte Brust soll einmal freier aufathmen, und daher macht die künstlerische Laune einen Witz über die Hauptgruppen des Bildes. Auf ergötzliche Weise leuchten die sprühenden Funken des innern Seelenfeuers, und steht auch dahinter fort und fort das erhabene, ernste Gebilde der ganzen Darstellung, so wird der Schauer doch für einige Zeit in der Stimmung erhalten, in welcher das Lachen ihm leicht wäre, wenn dazu anders wirkliche Veranlassung gegeben würde. Daher hat bei aller taktischen und rhythmischen Ordnung der Vortrag nirgends hier sich irgend einen Zwang anzuthun, sondern, wie der erheiterte Mensch weniger gewichtvoll seine Gedanken mißt, läßt auch er hier Alles leicht vorüber gehen, damit Geist und Seele sich in dem Humor erfrischen zu neuer tieferer und lebenskräftiger Arbeit, die ihnen war schon in dem Adagio oder Andante, das meistens dem Scherzo

vorangeht, und fast noch wird in dem folgenden Presto oder Allegro. Jenes erfaßt nämlich den Hauptgegenstand von seiner traurigen oder doch zärtlichen Seite und verfolgt ihn hier mit aller Macht der Empfindung bis in seine tiefsten Tiefen. Daher die Gemessenheit des Rhythmus, die gleichsame Vorsichtigkeit in jedem Schritte, aber daher auch das Einfache, Bestimmte, Ungekünstelte, Zierlose und doch tief Eindringliche in dem Vortrage. Jeder Ton hat hier seine Bedeutung und Nichts von oder in ihm ist der bloßen Laune entnommen. Zur Rührung wirkt hier die Betrachtung und nur das Herz, nicht mehr die Einbildungskraft oder der Verstand, hängt ihr an. Alles ist Leben hier, aber das Leben auch blos ein innerliches, das seine Zeichen in sehr bemerkbaren Accentuationen kund giebt und nicht etwa in einer quantitirten Fülle oder in einem materiellen Reichthum der Töne. Klar und regsam ist hier die Empfindung, aber weil tief und ganz innig auch, so ist jene Regsamkeit nicht etwa eine laute, tobende, sondern eine stille, tief innerliche. Im Allegro dagegen — hier öffnen sich der Freude, Heiterkeit, Bewegung, bis hinauf zum wilden Sturm der Leidenschaft, wieder alle Pforten. Alles — sagt schon ein altes Sprichwort — hat seine guten und seine schlechten, seine frohen und seine trüben Seiten: von der ersteren kehrt sich jetzt das Bild unserm Auge zu. Wurden im Adagio oder Andante die Melodien gleichsam getragen, so rollen und eilen sie hier gleichsam dahin; an die Stelle der Ruhe dort tritt hier auch äußeres Leben, und wenn dort Alles still und anmuthig dahin floß, so brauset und stürmet es hier. Dort waren die Rhythmen mehr gedehnt, hier schreiten sie schnell und mit Entschiedenheit vorwärts; Alles bietet mehr Mannigfaltigkeit und einen lebhafteren Wechsel; Alles ist voller, kräftiger, bestimmter, sicherer, nachdrücklicher, glänzender. Nicht rühren oder bewegen blos will ein solcher Tonsatz, sondern hinreißen entweder zum bitteren Schmerze oder zum lauten Jubel der Freude, zu lodernden Hasse oder zur glühenden Liebe, zu erhebendem, stolzem Muthe oder zu vernichtender Verzweiflung. Auf gewaltigem Fittig mit mächtigen Schlägen trägt uns die Leidenschaft in den Kampf, und mit unwiderstehlicher Kraft reißt uns die Fluth der Töne mit sich fort. In Idee und Form, im Geist und Körper gestaltet Alles sich hier glänzender, reicher, voller, markiger, und Nichts darf fehlen, was dieses Ziel in seinem ganzen Umfange zu erreichen im Stande wäre.

§. 122.

Fortsetzung.

q) Serenade oder Notturno.

Unter Serenade oder Notturno haben wir zunächst eine solche Musik zu verstehen, die zur Nachtzeit, Jemand zu Ehren, unter dessen Fenstern aufgeführt wird. Besteht ein solches Ständchen aus mehreren Tonstücken, so sollte dabei immer den sanfteren, melodiereicheren und feierlichen der Vorzug gegeben werden, weil damit nicht allein der Stille des Abends, sondern auch der Idee, aus welcher die Sitte von dergleichen musikalischen Feiern entstand, mehr entsprochen wird. Ursprünglich nämlich stand diese Sitte lediglich im Dienste der Minne, der Galanterie und Liebe, und ging sie später auch in den der Ehre und des Glückwunsches über, so wird der verständige Sinn auch in diesem Falle des tieferen Eindrucks wegen stets anfangen wenigstens mit den sanfteren Tonstücken und dann von denselben erst nach und nach übergehen zu den glänzenderen, prunkvolleren; eine Form und Regel, welche nun auch diejenigen Tonstücke meist in sich bewahren, die eigens zu dem Zwecke einer Abendmusik unter dem Namen der Serenade oder Ständchen componirt zu werden pflegen, oder diejenigen, die nicht eigentlich zu solchem Zwecke bestimmt sind, sondern mehr nur die Absicht künstlerischer Unterhaltung haben, und dann gewöhnlich blos den Namen eines Notturno führen. Die Harmonien und Melodien bewegen hier schwer und düster, wie ihre Farbe, sich fort, und die Seele meint allen den Einflüssen sich öffen zu müssen, die nächtliche Einsamkeit mit der sie umgebenden Stille auf sie zu üben pflegt. Versenkt in ein seeliges Schauen schwelgt sie dabei zugleich auch in nur süßen oder schweren Träumereien, und in ihren tiefsten Tiefen rühren sich geistige Kräfte auf. Kein Accent hat daher hier laut und kräftig aufzutreten, sondern wogend und wehend, schwer, tief, wie die Wolken am Horizont, haben die Töne vor unserm Sinne vorüberzuziehen, und was dieser wahrnimmt, was er empfindet, es muß darnach streben und darauf gerichtet seyn, die Seele, den Geist des Hörers in eine Stimmung zu versetzen, die bis zur Träumerei gleichsam nur noch einen Schritt hat.

§. 123.

Fortsetzung.

r) Die Aubade.

Der gerade Gegensatz von Serenade oder Notturno ist die Aubade, das Frühständchen, die Morgenmusik, und darnach modificirt sich die praktische Anordnung oder der Vortrag derselben von selbst. Wie der Tag erst nach und nach heraufsteigt aus dem Dunkel der Nacht und der Geist hineintritt in ein klares, bewußtvolles, thätiges Leben, so hat auch eine solche Musik nur zu beginnen erst mit sanften, einfachen, dunkeln Harmonien und dann nach und nach immer mehr zuzunehmen an Fülle, Reinheit, Kraft und lebendiger Combination. Der Geist erwacht, wird sich seiner Thätigkeit bewußt, und fängt an zu handeln, seine Kräfte zu verwenden in verschiedener Richtung und Weise.

§. 124.

Fortsetzung.

s) Der Marsch.

Welche Art von Tonstücken den Namen Marsch tragen, darf ich als bekannt voraussetzen. Es ist richtig, daß dieselben vornehmlichst den Zweck verfolgen, den Glanz und die Feierlichkeit der von ihnen begleiteten Aufzüge wo möglich noch zu heben und eindringlicher zu machen; doch erschöpft sich damit ihre Aufgabe noch keineswegs, sondern zugleich schließt dieselbe auch die Erleichterung der mit jenen Aufzügen unvermeidlich verbundenen physischen Anstrengung wesentlich in sich. Wie bei aller Arbeit nämlich Ordnung und Gleichmäßigkeit eine vielfach vermehrte Kraft zu entwickeln vermögen, so auch hier die Gleichförmigkeit der Schritte, welche der Takt des Marsches heißt, und welche von dem Takte der Musik auf kaum glaublich nothwendige Weise erhalten wird. Es liegt der Grund davon im Wesen des Rhythmus, das hier eine unbeschreibliche Gewalt offenbart, wie eine nur halbe Aufmerksamkeit, ja schon der eintönige, aber rhythmische Schlag der rasselnden Trommel täglich überzeugen muß. Und wie von jenem seinem ersten Zwecke nun der Marsch den männlich ernsten, feierlichen, erhabenen Charakter

entlehnt, der im Allgemeinen alle seine Formen und sein lebendiges Seyn zu umgeben hat, so macht dieser zweite ihm stets ein möglichst starkes, bestimmtes Ausprägen seines Rhythmus zur Pflicht, an der Verwirklichung Beider aber, sowohl jenes Charakters als dieser Ausprägung des rhythmischen Ebenmaaßes, hat der Vortrag fast mehr noch denn die erste Composition des Marsches wesentlichen Antheil, indem namentlich letztere lediglich auf einem starken, scharfen Markiren aller Accente, einem ungewöhnlich fühlbaren und bestimmten Hervorheben der einzelnen rhythmischen Abschnitte und Theile beruht, und alles Dies nicht etwa durch die Note auf dem Papiere, sondern lediglich erst durch die Art und Weise des Vortrags bewirkt wird. Alles muß hier von diesem kräftig, bestimmt gemessen und energisch gestaltet werden; die taktischen wie größeren rhythmischen Accente müssen bis fast zum Stoße markig und kurz hervortreten, so daß sie — so zu sagen — dem Hörer durch die Glieder zucken; weniger kommt auf die emphatischen Accente an; und Nichts darf lang oder gedehnt, sondern Alles nur kurz, aber dann desto bestimmter auch, heller, klarer, kühner erscheinen. Kein Tonstück unter allen hat in dieser Beziehung einen solch' eigenthümlichen und deutlich ausgeprägten Charakter als der Marsch; doch modificirt sich derselbe auch wieder in Etwas je nach der Art, der Zeit und dem Orte der Bestimmung dieses.

In dem gewöhnlichen Militär- oder Kriegsmarsche tritt der bezeichnete Charakter am mächtigsten, im höchsten Grade seiner Effektuirung hervor, und nur das Tempo ist es, welches unter allen dazu dienenden Mitteln einer Verschiedenheit unterliegt, indem dasselbe sich nämlich beim Parademarsche immer etwas langsamer und gemessener zu gestalten hat als beim sogenannten Quick- oder Geschwindmarsche. Alles Uebrige bleibt bei Beiden, höchstens daß letzterer Etwas von der energischen Fülle des ersteren nachläßt. Im Triumph- oder Festmarsche dagegen mindert sich diese Forderung der scharfen rhythmischen Accentuation ein wenig, und dafür wird jene erstere der glänzenden, kräftigen Fülle, der Feierlichkeit und Pracht eine desto lautere, womit unwillkührlich auch eine Minderung des Tempo's, eine größere Gemessenheit der taktischen Schritte, sich in Verbindung setzt. Im sogenannten Theatermarsche dann heben fast alle diese Bedingungen und Regeln sich bis zu einer Freiheit auf, die ihn ausschließlich den eben vorhandenen drama-

tischen Umständen, welche der mannigfaltigsten Art seyn können, unterwirft. Der Todten- oder Trauermarsch (Marche funebre, Marcia lugubre) soll die schmerzliche, wehmuthsvolle Feier des Leichenbegängnisses verherrlichen helfen: so hat denn sein Vortrag wiederum auch eine ganz andere Richtung zu nehmen als der aller bisher aufgeführten Marscharten. Langsam, düster haben die, zudem meist nur in trübem Moll gehaltenen Klänge dahinzurollen, schwach, fast unregelmäßig scheinend, wie der matte, unter der Last des Schmerzes unsichere und ungemessene Gang der Trauernden, die Accente ihre Schläge zu erheben, und wie geheimnißvoll muß die klagende Melodie sich hindurchwinden durch die weite, tiefe, von der Dissonanz bis zur Schauerlichkeit dunkel gefärbte Harmonie. Im religiösen Marsche hiernach tritt die Wehmuth zurück in den Kreis bloßen Ernstes, tiefer Innigkeit; das Dunkel hellt sich auf in der Ahnung, dem festen Glauben an eine himmlische Macht, und das Sehnen darnach wiegt sich lauter und klarer auf den Schwingen einer frommen Melodie; doch die Feierlichkeit des Tempo's bleibt und das Matte des Accents stört die Innigkeit nicht in ihrer Hingebung an die Andacht. Und im bürgerlichen oder profanen Marsche endlich verliert sich die feste, bestimmte Gemessenheit des Rhythmus fast ganz. Blos zur Unterhaltung oder zur Begleitung im freien Schritte einherwandelnder Volksmassen bestimmt, sieht dieser Marsch sich jedes physischen Zweckes eigentlich baar, und hat er in seiner Ordnung nichts Anderes mehr zu ordnen, so knüpft er dieselbe auch nicht mehr an eine solch' überall merkbare und gebieterisch auftretende Strenge, wie etwa der Militärmarsch. Sein Takt und Tempo sind frei. Mehr ein frohes Spiel mit der frohen Stimmung ist er, und treibt er dies, hebt er nur die freudig aufschlagende Brust durch die Freiheit und Klarheit seiner Klänge, so hat er auch seine Aufgabe und all' seinen Zweck erfüllt.

§. 125.

Fortsetzung.

t) Das Präludium oder Vorspiel.

Gemeinhin ist jede Einleitung zu irgend einem Tonstücke auch ein Vorspiel zu demselben, und nur die Gewohnheit hat nach und nach dem Techniker das Recht gegeben, einen Unterschied in der

Bezeichnungsweise solcher Einleitungssätze zu machen, wenn er die zu manchen Instrumentalmusikstücken, als: Fantasien, Rondo's, Variationen ꝛc., eigens componirten und denselben als eigenthümlich und wesentlich zugehörig auch stets vorangeschickten Einleitungen insbesondere Indroduktion, und nur jene kürzeren oder längeren, meist der Erfindung des Spielers selbst frei überlassenen Orgelsätze, womit während des Gottesdienstes die verschiedenen kirchlichen Funktionen vorbereitet werden, Präludien, so wie jene kleinen Einleitungssätze dann, welche meist nur aus einigen gebrochenen Accorden bestehen und von den Virtuosen gewöhnlich auf ganz willkührliche Weise ihren Concert-Produktionen vorangeschickt zu werden pflegen, Präambula oder das Präambuliren nennt. Der Zweck aller dieser und solcher Einleitungssätze ist, auf das folgende Hauptmusikstück vorzubereiten, und in diesem Sinne hat sich denn allein auch ihr Vortrag zu ordnen. Bei den Präludien insbesondere aber nimmt die Vorbereitung eine zweifache Richtung: einmal sollen dadurch die Gemüther der Gemeinde vor Anstimmung des Chorals allgemein in die zur Andacht erforderliche Stimmung versetzt, und dann insbesondere auch mit Charakter und Melodie jenes näher vertraut gemacht werden. Daher bedarf fast jeder Choral sein eigenes Präludium, und daher kommt es auch, daß die Erfindung dieses meist dem Spieler selbst überlassen bleiben muß. Den Vortrag desselben zu bestimmen, käme es also vor allen Dingen darauf an, Regeln für solche Erfindung aufzustellen, was jedoch nicht meine Sache, sondern Sache der Compositionslehre ist. Möge deshalb zu dem Ende die einfache kurze Bemerkung hier ausreichen, daß die Präludien gewissermaßen einer kurzen, in der Würde und Heiligkeit der Kirche gehaltenen und dann ihrem speziellen Zweck zugleich angemessenen freien Fantasie zu gleichen haben, welche sich in einfachen, reinen und wenig kunstreich durchwebten Melodien und Harmonien fortbewegt, die zugleich Anklänge an die folgende Hauptmelodie enthalten können.

§. 126.

Fortsetzung.

a) Das Interludium oder Zwischenspiel.

Darin, in dieser Beziehung, stimmen im Allgemeinen auch die Zwischenspiele oder jene kürzeren Sätze mit den Vorspielen

überein, wodurch die einzelnen Verszeilen oder Melodienabtheilungen des Chorals, zwischen welchen der Gesang selbst schweigt, mit einander verbunden zu werden pflegen. Auch diese Zwischenspiele, für welche sich wohl Muster aufstellen lassen, aber die sich selten in jedem einzelnen Falle vorgeschrieben finden, sind meistens ausschließlich Sache der Erfindung des Choralspielers, und haben sich nicht blos dem Charakter des eben vorzutragenden Chorals überhaupt, sondern im Besondern auch dem der eben dadurch einzuleitenden Verszeile des Chorals genau anzuschließen, überführend das Ohr und Gefühl gleichsam von der Endnote der einen bis zur Anfangsnote der andern Verszeile oder Strophe. Einfachheit und tonische Durchlebung ist dabei eine der ersten Aufgabe, und wem die Kraft nicht verliehen seyn sollte, mit Geschmack und wirklicher Nützlichkeit dergleichen Zwischenspiele zu vollbringen, thut fast besser, sie ganz zu unterlassen. Die größtmöglichste Einfachheit schließt übrigens noch weit eine Einförmigkeit von sich aus. Es läßt sich auch im Einfachen eine große Mannigfaltigkeit entwickeln, und diese ist hier eben so wie in jeder andern Kunstleistung unerläßliche Bedingung. Ein und dieselbe Art von Zwischenspielen bei allen einzelnen Verszeilen anwenden, wäre einförmig, und in der Nothwendigkeit der Vermeidung dieses Fehlers liegt der Grund, warum unmöglich vom Componisten selbst oder einem andern dazu Berufenen die Zwischenspiele vorgeschrieben werden können, weil eine Choralmusik sich von Strophe zu Strophe des Gesanges wiederholt und nicht allein bei jeder dieser Wiederholungen das Zwischenspiel genau genommen sich anders zu gestalten hat, sondern auch bei jedem andern Gesange, auf den die Melodie angewendet wird und der nach Zweck und Charakter ein gar verschiedener seyn kann, letzteren beiden die Art und Weise des Zwischenspiels sich eng anschließen muß.

§. 126.

Fortsetzung.

v) Der Entreakt.

Die zwischen den einzelnen Akten dramatischer Kunstwerke von dem Theaterorchester aufgeführten Zwischenspiele heißen insbesondere **Entreakts**, Zwischenakte. Es sind dieselben in der Regel Ton-

stücke von der Form kleiner Sinfonien oder Ouverturen, die bei wirklich gelungener, d. h. dem Zwecke vollkommen angemessener, Construktion hinsichtlich ihres innern wie äußern Charakters in näherer oder entfernterer Beziehung zu dem Inhalte derjenigen Akte des Drama's stehen, zwischen welchen sie aufgeführt werden, und über welche, Angesichts ihrer Form überhaupt, die Vortragslehre für sich demnach Nichts weiter zu bemerken hat, als was Charakter, Zweck und Bestimmung eines Tonstücks von selbst schon für diesen, den Vortrag, ergeben und was in den voranstehenden Capiteln gehörigen Orts weiter ausgeführt wurde.

§. 128.

Fortsetzung.

w) Das Nachspiel oder Postludium.

Den geraden Gegensatz von dem Vorspiele bildet endlich das Postludium oder Nachspiel. Wir verstehen darunter eine zweifache Art von kurzen Instrumentalsätzen. Einmal denken wir dabei an diejenigen Paar Accorde oder Töne, welche die Organisten am Schlusse des Gesanges dem Chorale in der Regel noch anzuhängen pflegen, um in der Form eines sogenannten Orgelpunktes, die nun aber nicht hier, sondern in der Harmonie- oder Compositionslehre zu erklären ist, einen so vollständigen als möglichen Schluß herbeizuführen und zugleich auch Zeit zur stufenweisen Abstoßung der einzelnen eben gebrauchten Register zu gewinnen; und dann an dasjenige Tonstück, das die Organisten am Schlusse des gesammten Gottesdienstes, während die Gemeinde sich aus der Kirche entfernt, vortragen und das um eben bezeichneten gleichzeitigen Umstandes willen auch wohl schlechtweg der Ausgang genannt wird. Genau genommen sollte dies Tonstück hinsichtlich seines Charakters immer eine gewisse engere Beziehung zu der Art der vorangegangenen gottesdienstlichen Handlung in sich bewahren, also, war diese eine freudig-feierliche, auch ein freudiges, kräftiges, munteres, und war diese eine ernstere, wohl gar mit Trauer verbundene, auch ein derartiges seyn; indessen bleibt seine Wahl stets dem Geschmacke, der Einsicht und den künstlerischen Kräften des Orgelspielers überlassen, und — läßt sich das nicht ändern — so wollen wir uns hierorts auch damit zufrieden stellen, wenn dieselbe, jene Wahl, niemals

mindestens mit der Heiligkeit des Orts, der vorauszusetzenden andächtigen Stimmung der eben unter dem Segen des Herrn entlassenen Gemeinde, und mit der Majestät und feierlichen Würde des erhabenen Orgelinstruments in irgend eine Collision, einen Widerspruch, tritt.

§. 129.

2) Vocal=Musikstücke.

Wie die Instrumentalmusikstücke *), so ließen sich auch die Vocal= oder (besser deutsch) Gesangmusikwerke ihren allgemeinen Gattungsformen nach wohl eintheilen einmal in polyphonische oder mehrstimmige und in homophonische oder einstimmige. Zu jenen gehörten dann alle solche Tonwerke, bei denen mehrere Stimmen gleichzeitig zusammenwirken, als: alle Ensemblestücke, Chöre, Fugen, Canons, Motetten, Messen, Hymnen ꝛc., und zu diesen alle solche, bei denen blos eine Stimme selbstständig thätig ist, als: Lied, Arie, Recitativ ꝛc. Ferner könnte man dieselben auch wohl eintheilen in rein lyrische und dramatische. Jene wären die, welche ausschließlich der Gefühlswelt angehören, als: Lied, Romanze, Arie, Motette ꝛc., und diese die, welche auch die Darstellung irgend einer Handlung in sich schließen, als: Oper, Oratorium, Melodram, Singspiel, Vaudeville ꝛc. Und endlich drittens wäre auch wohl die Eintheilung in einfache oder gemischte, choralartige und figurirte ꝛc. Gesangstücke möglich. Doch haben alle dergleichen Classificationen für das praktische Leben keinen sonderlichen Werth, und hat die Vortragslehre ihre Bestrebungen vornehmlich nur diesem, diesem praktischen Leben, zuzurichten, so wende ich mich darüber hinaus füglich auch hier, gleich oben bei Betrachtung der Instrumentaltonwerke, sofort lieber den einzelnen Formen selbst zu, und beobachte in deren Beschauung dieselbe Reihenfolge, nach welcher ich dort den gesammten Kreis rein technischer Gestalten durchführte. Bevor ich indessen dieses thue, dürften folgende allgemeine Bemerkungen über den Gesangsvortrag in specie nicht unnothwendig und nicht ohne alles Interesse erscheinen, so

---

*) S. oben §. 107.

wie hierorts, in der dynamischen Formenlehre, ihren schicklichsten Platz finden.

Im Grunde ist und bleibt es allerdings stets einerlei und immer Musik, ob die Stimme des innersten Lebens dabei zugleich hervortritt mit dem entfernt umschreibenden Worte, wie im Gesange, oder ob nur wahrhaft beseelender und beseelter Athem dahin strömt durch das melodische Rohr, ob, von zarter Empfindung berührt, die harmonische Saite erbebt, oder ob von gleicher Lebendigkeit erzeugt der Ton entquillt der gleichmäßig bewegten Luft; jedoch die Gemeinsamkeit, die in der Vocalmusik zwischen den Thätigkeiten des Geistes und denen der Seele hinsichtlich der Offenbarungen der Vorstellungen und Begriffe und der dadurch erregten Gefühle entsteht, wie die Totalität des Ausdrucks, die sich damit verbindet, giebt ihr, der Vocalmusik, an und für sich nicht allein einen ganz eigenthümlichen Reiz und eine mehr als gewöhnliche blos musikalische Bedeutung, sondern verleiht ihrem Vortrage insbesondere auch eine höchst und durchaus charakteristische Färbung. In der Vocalmusik gesellt sich zu dem tönenden Seelenhauche zugleich das redende Wort. Das verstärkt und erleichtert nicht blos ihren Eindruck, sondern giebt ihrem Vortrage auch mit der musikalischen zugleich eine rhetorische Richtung, die, indem sie sich mit der erstern verschmilzt, dieselbe auch fast in sich aufgehen läßt. Bleiben wir zunächst bei dem ersten Punkte stehen. Niemals haben wir Menschen genug daran, daß unser Innerstes auf irgend eine und welche Weise erregt wird, sondern wir verlangen dazu auch noch Etwas, das diese Erregung selbst uns zugleich deutet, und indem von der Vocalmusik ein solches natürliches Verlangen mehr denn von der bloßen Instrumentalmusik durch ihr umschreibendes Wort befriedigt wird, wirkt sie stärker als diese und wird ihr Ausdruck auch leichter von dem Hörer verstanden, aufgefaßt. Die Vocalmusik ist lyrisch und didaktisch zu gleicher Zeit, und indem sie solcher Gestalt die gesammte Geistigkeit des Menschen für sich gewinnt, ist ihre Wirkung auch eine gesammte und darum ungleich stärkere und leichter auffaßbare als die der blos lyrischen oder elegischen Instrumentalmusik. Aber zeichnet demnach die Vocalmusik ihre Gebilde durch das erläuternde Wort bestimmt und mit charakteristischer, ja individueller Genauigkeit, während die Instrumentalmusik dieselben stets nur in einer Allgemeinheit auffaßt und wiedergiebt, schließt die Vocalmusik sowohl das rein mensch-

liche als das künstlerische Princip in sich, während die Instrumentalmusik blos Kunst ist, so muß nothwendig auch, um eben dieser rein menschlichen und natürlichen Grundlage willen, ihr Vortrag, ihr Ausdruck ein weit leichterer, leichter zu erreichender als der der Instrumentalmusik seyn, und er ist dies, weil — wie schon gesagt — sein lyrisches Element gleichsam aufgeht in dem didaktischen, seine ausschließlich musikalische Richtung sich gleichsam verliert in der rhetorischen, dieser blos eine gewisse ätherische, kunstideelle Färbung mittheilend. Trägt der Sänger ein Tonstück vor, so sagt ihm der Text des Gesanges klar und deutlich, was, welche Vorstellungen und Gefühle er in dem Vortrage auszudrücken hat, und indem er dieses thut, kümmert er sich fast weniger um das eigentlich musikalische denn um das declamatorische Element seiner Musik. Der musikalische Accent verschmilzt sich hier bis beinahe zur Unterordnung mit dem declamatorischen, und ist dieser nur der richtige, so wird auch bei minderer Schwere und Helle jenes schon der Ausdruck, der Vortrag von dem Hörer verstanden, wenn gleich die Vereinigung Beider in harmonischem Grade die Wirkung nothwendig verstärken muß. Daher haben wir beim Gesangsvortrage vornehmlich auf die Erforschung des Textsinnes zunächst zu sehen, und, diesen erfaßt in seiner ganzen Tiefe, dann vorzugsweise nur an dessen Darstellung in dem Vortrage selbst uns zu halten. Das mehr oder weniger Schöne des rein musikalischen Elements kommt nur so weit in Betracht, als das declamatorische nicht darunter zu leiden hat, und in solchem Falle erst wird es nicht allein höchste Aufgabe, sondern zugleich auch gewissermaßen der Brennpunkt der ganzen künstlerischen Leistung. Es ist dies eine Eigenthümlichkeit und ein Vorzug, die und den der Gesangsvortrag vor dem rein instrumentalen voraus hat. Dort wird mit der Kunst zugleich der geistige Inhalt des Textes, hier aber blos die Kunst die dynamische Regel, und indem Solches der Fall ist, treten die charakteristischen Färbungen im Gesangsvortrage meist auch stärker, bestimmter, individueller auf, als im instrumentalen, wo, weniger deutlich erläutert, sie sich stets in einer größeren Allgemeinheit zu halten haben. Während im ausschließlich instrumentalen Vortrage die rein musikalischen Accente heller, kräftiger hervortreten, sind im vocalen alle charakteristischen Züge schärfer zu markiren, und scheint es auch, als ob zugleich die musikalischen Accente dadurch in diesem Vortrage

mehr gehoben würden, so ist der Grund davon doch vorzugsweise nur ein declamatorischer, so wie der von der gesammten Erscheinung bezeichneten Unterschieds ein durchaus organischer. Kein Instrument nämlich ist einer solch' feinen Verschmelzung der Töne, eines so unendlich mannigfaltigen Ausdrucks fähig und keines so sehr geeignet, alle Empfindungen und Leidenschaften mit so viel Wahrheit und Kraft auszudrücken als die menschliche Stimme, und steigert sich mit dieser Fähigkeit nothwendig auch die Verpflichtung dazu, so wird die Erfüllung solcher Pflicht zugleich erleichtert durch die vollkommen deutliche Vorzeichnung des Ausdrucks selbst, den der Gesang in seinem Vortrage zu erstreben und zu erreichen hat, während die Instrumentalmusik, um der rein künstlerischen Idealisirung ihrer Vorwürfe willen sich blos bewegt in einer Allgemeinheit der Darstellung, die jede speciell charakteristische Markirung der Züge in den Gebilden und Färbungen verwischt.

§. 130.

Fortsetzung.

a) Das Solfeggio.

An der Stelle der Etude oder des Exercitiums zunächst, wie die Instrumentalisten ihre bloßen Uebungsstücke gemeiniglich nennen, begegnen wir in der Vocalmusik dem sogenannten Solfeggio (ausgesprochen Solfeddschjo) oder demjenigen textlosen Uebungsstücke, das vor allen Dingen nur das Treffen, das Notensingen und Notenlesen, wie zugleich die Stimmbildung überhaupt zum Zwecke hat. Daher hat man beim Vortrage hier fast auf weiter Nichts denn nur auf eine reine und richtige Intonation, auf einen guten Ansatz der Stimme und auf die Gewandtheit im Treffen der Intervalle ꝛc. zu achten. Jede andere Aufgabe, außerhalb der Schönheit des Tones für sich, bleibt hier noch entfernt, weil es hier nicht darauf ankommt, bestimmte Melodien auszuführen und somit irgend einen psychischen Ausdruck zu erzielen, sondern lediglich auf Aneignung und Entwickelung rein mechanischer Kräfte. Es ist blos die Schule, welche hier regiert, und wie solche überall vorerst nur auf Correktheit, weniger auf die eigentliche Schönheit sieht, so auch der gute Vortrag der Solfeggien. Ob das Aussprechen von bloßen Vocallauten oder von einzelnen ganzen Sylben und Wörtern damit ver-

bunden werden soll, hat die Pädagogik, die Gesangsmethode zu bestimmen. Jedenfalls findet bei guter und rationeller Gesangsbildung ein stufenweiser Fortschritt darin statt, und das Vocalisiren, d. h. das Singen der Solfeggien mit einzelnen Vocallauten, dürfte immer die Grundlage von diesem ausmachen, zumal wenn es mit Abwechselung unter den einzelnen Vocalen geschieht, wodurch das richtige Aussprechen aller Wortlaute auf allen Tonlauten sehr befördert wird.

§. 131.

Fortsetzung.

b) Das Lied.

Unter den wirklich künstlerischen oder poetischen Formen der Vocalmusik trägt die einfachste das Lied. Wie seine Dichtung, so ist auch seine Musik (im gelungenen Falle) der einfache, ruhige, unmittelbare, vollkommen lyrische Erguß irgend eines Gefühls, das die Seele sanft bewegt; eine Tonwelle, sanft dahinströmend, mit kurzen rhythmischen Ein- und Abschnitten, und leicht zu treffenden Intervallen die den Sinn der Worte nicht allein nicht stören, sondern im Gegentheil noch mehr heben, verlebendigen. Daher ist denn sein Vortrag auch ein im wahren Sinne des Worts gesungener; ein weniger künstlerischer, als mehr eigentlich und ausschließlich musikalischer; die Rede löst sich hier auf ganz und gar in eine nicht kunstreiche, sondern natürliche, aber wahre Musik. Ueberall Einfachheit, aber melodischer Fluß in den Tonschritten, überall Vollendung im Ausdrucke, aber auch nur durch die rein musikalische Schönheit des Tones; nirgends irgend ein Glanz oder Effekthascherei, weil nirgends Leidenschaft, nirgends blendender Schmuck, weil überall nur das eine, das reine natürliche Gefühl. Freilich vermag der Charakter dieses *einen* Gefühls ein verschiedener zu seyn, und das Lied kann anstimmen eben sowohl den Ton der reinsten Freude, der Beruhigung und Hoffnung, als den des stillen, sanften, wehmüthigen, in Gott ergebenen Schmerzes, oder welcher andern innersten Regung unseres Herzens. Wir haben daher verschieden*artige* Lieder, die sich summarisch eintheilen lassen in zwei Hauptclassen, nämlich in *geistliche* und *weltliche* Lieder.

Unter den geistlichen Liedern ist jedoch noch keineswegs immer

der eigentliche Choral zu verstehen, so gewiß dieser das großartigste, wichtigste und erhabenste Lied dieser Gattung bildet; auch die gefällige, frohe, unschuldig heitere Weise, so bald sie nur das Gemüth erhebt und zu dem Gedanken an Gott und die göttlichen Dinge, an Religion und wie die heiligsten Interessen unseres Seyns alle heißen, führt, ist ein geistliches Lied, das im Besondern für sich mit frommem Sinn, andächtiger Stimmung und einem heiligen Ernste gesungen seyn will, der in seinem Aeußern sich stets durch eine ruhige Feier und langsame Bewegung darthut *).

Von den weltlichen Liedern sind die sogenannt leidenschaftlichen die zahlreichsten, und welchen Ton hier der Vortrag vorzugsweise anzustimmen hat, ob den zarten und schmerzlichen oder starken, freudigen und lauten, bestimmt der Inhalt des Textes, der bald Liebe, bald Wehmuth, bald Freude, bald Haß, bald Schmerz, bald Hoffnung und welcher noch anderer seyn kann. Das Nationallied, das insbesondere die Liebe zum Vaterlande aufregen soll, gesellt zu dem speciellen Ausdrucke seines Textinhalts immer eine gewisse Kühnheit des Rhythmus und einen einfach kräftigen, ernsten, so zu sagen nationalen Ton. Mehr speciell seinem Textinhalte anheimgegeben ist wieder das Volkslied, indem dasselbe Aufforderungen nicht allein zu den allgemeinen Menschenpflichten, sondern auch zu denen gewisser Stände enthalten und der Lebenscharakter dieser ein sehr verschiedener seyn kann, bald ein ernster, stolzer, muthiger, wie bei Kriegs- und Soldatenliedern, bald ein naiver, spielender, idyllischer, wie bei den Fischer-, Wiegen- und dergleichen Liedern 2c. Laut und froh, munter, kräftig sind immer die Trink- und überhaupt Gesellschaftslieder, und neckend, zierlich die Lieder der geselligen Freude 2c.

§. 132.

Fortsetzung.

c) Die Arie.

Dem Liede zunächst steht in der Gesangsmusik die Arie. Es ist diese ein, von einem oder mehreren Instrumenten begleiteter, Gesang für eine einzelne Stimme, in welchem sich ein bestimmter

---

*) Von dem Chorale insbesondere weiter unten.

Gemüthszustand, eine Empfindungsweise, eine gewisse Gemüthssituation des Singenden ausspricht. Die Art und Weise dieser Situation, welche sehr verschieden seyn kann, bestimmt dann auch im Allgemeinen den Ton, den Charakter des Vortrags, ob derselbe ein heroischer oder sentimentaler, ein froher und freudiger oder ein schmerzlicher rc. zu seyn hat. Doch übt auch die eigenthümliche Form der Arie, als die eines ausgeführteren Tonstücks, noch einen weiteren Einfluß auf den Vortrag derselben. Der Regel nach besteht nämlich dieselbe aus mehreren einzelnen, meist zwei oder drei, Hauptabschnitten, von denen sich der erstere, der auch die Hauptmelodie enthält, meist in einer einfachen, liederartigen Form bewegt, während der zweite und noch mehr der dritte durch eine reichere, glänzendere Ausarbeitung sich auszeichnen, die, ist sie nicht ausdrücklich von dem Componisten vorgeschrieben, von dem Sänger durch sogenannt freie Verzierungen zu erzielen gestrebt werden muß. Die Italiener nennen jene Hauptabschnitte einer Arie die Cabaletten (Cavaletta) derselben, und daher in ihrer Gesangskunst die Regel der Verzierung der Cabaletten. Dadurch ist die Arie der eigentliche Wahlplatz des Concert- und überhaupt Kunstgesanges in der Musik geworden, und ohne schon eigentlich sogenannte Bravour-Arie zu seyn, will man doch heutigen Tags kaum noch einen Arienstyl gelten lassen, als in welchem mehrere Cabaletten dem Sänger Gelegenheit geben, alle seine Kehl- und sogenannten Portamentkünste zur Schau auszustellen. Den Grund zu dieser Forderung findet man in dem Zwecke der Arie, irgend ein Gefühl gewissermaßen bis zur völligsten Sättigung, bis zur völligsten Ausgießung des Herzens musikalisch auszudrücken. Daher ist das Darstellungsobjekt, die Empfindung, in der Arie auch nicht etwa wie im Liede in seinen Hauptmomenten blos, sondern bis zu allen seinen und feinsten Nuancirungen herab erfaßt, und Alles, was in deren Kreis gehört, Verwandtes wie Entgegengesetztes, muß sonach im Vortrage einer Arie auch seine Färbung erhalten, einerlei ob dieselbe ein einzelnes Musikstück für sich oder blos einen Theil eines großen Ganzen, als Oper, Oratorium oder dergleichen, bildet. Aus dem Grunde erfordert der gute Arien-Vortrag auch einen vollkommen und sowohl allgemein künstlerisch als insbesondere technisch ausgebildeten Sänger.

§. 133.

Fortsetzung.

d) Die Romanze.

Weniger streng tritt letztere Forderung bei der Romanze auf. Diese will in ihrer epischen Gestalt mehr declamatorische Wahrheit als künstlerische Erschöpfung, und nur das Leichte in der Mannigfaltigkeit, das schöne, schwellende Licht des Südens, dem die Romanze heimathlich angehört, hat über jene noch seine Strahlen auszugießen. Bis zum fast Alterthümlichen schmucklos hat der Vortrag hier mehr als in der sonst so nah verwandten Arie fest an dem Texte zu haften, und die Veränderungen, welche er bei der Wiederholung der einzelnen Strophen in sich aufnimmt, sind daher lediglich aus diesem, aus dem sinnveränderten, gedankenwechselnden Texte zu schöpfen. Fließend und naiv im höchsten Grade muß der Gesang hier doch zugleich auch überaus charakterfest sich gestalten, und pikant, hervorstechend in den einzelnen Nuancirungen von Licht und Schatten muß er das Interesse daran zu steigern suchen von Strophe zu Strophe, damit zuletzt der Totaleindruck sich zu einem gewaltigen, im Scheine dramatischen, obschon im Grunde blos lyrischen gestaltet.

§. 134.

Fortsetzung.

e) Die Ballade.

Aehnlich darin ist der Romanze der Vortrag der Ballade, nur daß sich hier das Pikante und Naive mildert, und dagegen das Dramatische in der Mischung mit der einfachen Liedform steigert, was Ursache des verminderten Interesses seyn mag, das wir in der Regel gegenüber von der Romanze an der Ballade nehmen, indem was dort reizt, hier allein dem Dramatischen anheim gegeben ist und diesem in der Regel die eigentlich sinnliche Grundlage fehlt.

§. 135.

Fortsetzung.

f) Das Recitativ.

Am schwierigsten unter allen Gesangsformen scheint mir der Vortrag des Recitativs. Es hält dieser nämlich gewissermaßen die Mitte zwischen der wirklichen Rede und dem vollkommen entwickelten Gesange, und da nach beiden Seiten nicht zu Viel und nicht zu Wenig zu thun, immer das rechte, weise Maaß zu treffen — meine ich — ist schwer. Nach Seiten der Rede hat der recitativische Vortrag volle Freiheit der Bewegung in den Tonverbindungen, und das einzige Maaß, welches ihm dabei Gränzen steckt, ist der Inhalt des Textes. Daher bindet er sich, obschon der Uebersicht und Ordnung wegen die Noten im Takt geschrieben wurden, nirgends an einen eigentlichen Takt oder an einen sonst musikalisch gemessenen Rhythmus, sondern hinsichtlich des Zeitwerthes der einzelnen Noten sowohl als hinsichtlich der größeren rhythmischen Abschnitte richtet er sich einzig nach dem Sinn der Worte und des auszusprechenden Textes überhaupt. Meistens nämlich ist der recitativische Vortrag auch ein blos syllabischer Gesang, d. h. jede Sylbe des Textes erhält nur einen Ton, und dadurch läßt sich von diesem Texte her leicht ein wenigstens scheinbar rhythmisches Maaß entnehmen. Nach Seiten des Gesanges sind die Töne zwar durchaus musikalisch, d. h. Klänge von gemessener Höhe und Tiefe, von bestimmbarem Schwingungsmaaß, aber um jenen Forderungen von Seiten der Rede genügen zu können, ordnen diese Töne sich nicht zu einer bestimmten, ausgebildeten Melodie, regelmäßigen Modulation, sondern das Fallen und Steigen der Stimme, die Tonfolge richtet sich mehr nach der durch den Sinn und die grammatische wie prosodische Beschaffenheit der Worte bestimmten Geltung, und auch die Accente, welche diese Beschaffenheit erfordert, treten kräftiger und schwerer hervor als die ausschließlich und eigentlich musikalischen Accente, weil sie mit diesen sich zu einem gemeinschaftlich musikalischen Redeaccent verschmelzen. Eine Declamation mit musikalischen Tönen ist der recitativische Vortrag, ein gesungener Redevortrag oder umgekehrt ein redender Gesang, dem daher, weil er völlig frei geschieht und geschehen darf, auch Alles sich dienend unterordnet, was ihn

umgiebt. Es ist dieser Vortrag die Prosa der musikalischen Poesie. Ueberall will der Musiker sich geltend machen, aber der Redner, der Dichter überwältigt und beherrscht ihn, und thut er dies mit Leichtigkeit, Gewandtheit und kräftigstem Ausdrucke, so zwingt er jenen zugleich auch zur möglichsten Einfachheit und zur Entsagung alles eigentlich tonischen Schmuckes. So Viel im Allgemeinen über den Vortrag des Recitativs; im Besondern dürften dabei noch folgende Regeln zu beobachten seyn.

Gemeiniglich richten die Componisten die melodische Folge der Töne so ein, daß die Noten der guten Taktzeiten in der Harmonie liegen; auf diese Noten fällt in der Regel aber ein accentschweres Wort, und der Sänger hat daher, will er dieses hervorheben und überhaupt seinen Vortrag vor Einförmigkeit bewahren, dieselben fast durchgängig mit einem Vorhalte oder Vorschlage zu versehen. Es kommt dadurch zudem auch mehr Fluß und Leben in die ganze Recitation. — Die Totalbewegung oder das Tempo eines Recitativs ist willkührlich und richtet sich nach den verschiedenen Empfindungen, die darin ausgedrückt werden sollen. Sind diese lebhafte oder stillere, ruhigere, so ist auch das Tempo, die Declamation eine lebhaftere oder ruhigere, gemächlichere. Eben so ergiebt der Text, ob der Sänger zögern oder eilen und dies mehr oder weniger thun soll.

Interpunktionen im Texte ergeben die Ruhepunkte und Pausen. Sind diese vom Componisten selbst vorgeschrieben und vielleicht durch Zwischenspiele der begleitenden Instrumente ausgefüllt, so muß der Sänger diese zuvor völlig austönen lassen, ehe er wieder anfängt, außer der Vortrag wäre ein sehr leidenschaftlicher, der gleichsam keine Rast gestattet. Jene Freiheit im Tempo und Takte anlangend ist selbst in den kleineren mit arioso, a tempo etc. überschriebenen Sätzen, die in manchen Recitativen vorkommen und wo der Vortrag in einen mehr melodischen und wirklich gesungenen überzugehen hat, nur alsdann ganze Strenge im Takte anzurathen, wenn solche durch die vom Componisten mit Bedacht gewählte Art der Begleitung durchaus nothwendig gemacht wird, weil sonst diese Stellen zu störend auf die Einheit des Ganzen einwirken würden. Schleppen darf der recitativische Vortrag nie; aber auch nicht herauspoltern, zu rasch hinwerfen darf er die Worte; er darf die Stimme nicht übernehmen, darf aber auch niemals weinerlich oder affektirt werden; keine Sylbe darf verschluckt, aber auch keine

unaccentuirte Wort werden; nicht melodisch singen dar sei, aber auch nicht eigentlich sprechen, wie z. B. die italienischen Buffi bei den sogenannten parlanten Stellen, die häufig den Musiker ganz vergessen lassen. Diese Stellen sind keine Recitative; in diesen muß immer noch ganze Musik in der halben Rede seyn.

§. 136.

Fortsetzung.

g) Chor- und zusammengesetzte Formen.

Betreffend den Chorgesang und jene zusammengesetzte Formen, als: Oper, Oratorium, Messe, Cantate, Motette rc., die nach Seiten ihres Aeußern blos aus einer Reihe von einzelnen Arien, Recitativen, Chören und Ensemblestücken *) bestehen, welche lediglich von einem innern Lebensfaden und namentlich nach Seiten ihres Textes hin zusammengehalten werden, der auf die Art und Weise ihres Vortrags im Ganzen aber, nach meinem Dafürhalten, gar keinen wesentlich regelnden Einfluß übt, dürfte dem, was ich schon im ersten Capitel über den Vortrag der Chor-, Solo- und insbesondere dramatischen Sänger **) beibrachte, hier Nichts mehr zuzufügen seyn, zumal auch das, was der stylistische Unterschied in dieser Hinsicht z. B. zwischen dem Sänger in der Oper und dem im Oratorium rc. nothwendig erfordert, schon in dem vorhergehenden dritten Capitel so viel und weit als nöthig abgehandelt wurde ***), und weitere specielle Charakterzüge in dem Vortrage derartiger Formen lediglich auf dem Texte beruhen, der, wie ebenfalls vorhin §. 129 angedeutet, überhaupt in dem Gesangsvortrage einen dergestalt leitenden Lichtpunkt abgiebt, daß von ihm aus vorzugsweise dieser in allen Fällen und unter allen Umständen sein vornehmstes ästhetisches Gepräge, seine charakteristische Totalfärbung erhält †); und so bleiben als besondere und in so weit eigenthümliche Gesangsformen, daß diese Eigenthümlichkeit auch in dem äußern sinn-

---

*) S. oben §. 118.

**) Vergl. dort vornehmlich die §§. 33 ff.

***) Vergl. daselbst vornehmlich die §§. 97 ff.

†) Die dadurch sich ergebenden verschiedenen einzelnen Ausdrucksformen in dem Vortrage sind im ersten Capitel §§. 25 ff. abgehandelt worden.

lichen Vortrage derselben mehr oder weniger zur wahrnehmbaren Erscheinung kommt, für hier allein nur noch zu betrachten übrig die canonischen Formen der Fuge 2c. und die Formen des Chorals.

Indessen ehe ich dazu fortschreite, mag der Vollständigkeit wegen, was den Vortrag der zusammengesetzten dramatischen Formen betrifft, wenigstens des Unterschieds noch in wenigen Worten gedacht werden, den in dieser Beziehung die Deutschen und Franzosen zwischen dem Liederspiel und Vaudeville machen. Die deutschen Liederspiele wie die französischen Vaudevilles sind kleine Schauspiele komischer Gattung mit Gesang, in denen die einzelnen mit der dargestellten Handlung, als gleichsam deren Gefühlsreflex, verwebten Gesangstücke meistens aus Liedern bestehen, die entweder dem Publicum schon bekannt sind, oder die von dem Tonsetzer neu bearbeitet und mit einer dem Liede angemessenen einfachen Instrumentalbegleitung versehen werden; allein wie sich in beiden Formen der eigenthümliche und so wesentlich von einander verschiedene Charakter der Nationen, denen sie angehören, fast mehr denn in irgend einer andern musikalischen und namentlich dramatischen Kunstform ausprägt, eben weil sie mehr denn jede andere ausschließlich dem Volke, der großen Masse musikalischer Consumenten angehören, und wie deshalb der Witz und die Laune, bis hinauf zur bittern Ironie und Satyre, sich zum innersten Lebenspulse des Vaudevilles erheben, während das deutsche Liederspiel, obschon ebenfalls nach solchem Ziele eifrigst anstrebend, doch vorzugsweise nur im Bereiche des Sentimentalen und Naiven sich bewegt, so läßt auch der Franzose in dem Vortrage seiner Vaudevill-Gesänge fast alles eigentlich musikalische Element untergehen, spricht mehr so zu sagen rhythmisch und lyrisch als daß er singt, und hält der Deutsche jenes Element fest, blos gestaltend und formend dasselbe zum komischen, naiven oder zu welchem andern eben nöthigen Ausdrucke. Unsere Musik ist ihrem innersten Wesen und der Natur ihres Stoffes nach durchaus romantisch, und hat sich nun der Franzose in seinem ausschließlich witzig und satyrisch und blos durch den Witz und die Satyre spaßig seyn wollenden und seyn sollenden Vaudeville aller eigentlich romantischen Kunstanschauung begeben, so kann er auch das musikalische Mittel, das er dazu anwendet, nicht mehr gebrauchen wie es ursprünglich war und ist, sondern muß es auflösen gleichsam zu einem blos ergötzlichen rhythmischen Redestoffe. Anders verhält es

sich bei dem Deutschen. Wohl läßt das Sentimentale und Naive, das weniger Ergötzliche als mehr nur gemüthlich Ergreifende, Erheiternde seiner Liederspiele sich vereinigen mit der romantischen Natur des musikalischen Darstellungsstoffes, und so bleibt dieser an sich auch ziemlich unverändert bestehen im Vortrage jener. Nur wo wir Deutsche französische Vaudevilles aufführen, sollten wir auch den französischen Vaudeville-Vortrag nachzuahmen suchen, denn die blos deutsche Uebertragung des Textes ändert noch keineswegs den Charakter des Kunstwerks in seinem Ganzen und macht dasselbe bei Weitem noch nicht zu einem eigentlichen Liederspiel.

§. 137.

Fortsetzung.

h) Die Fuge und der Canon.

Die Fuge ist gleichsam eine Flucht (fuga) mehrerer belebt und gedrängt mit einander dahinziehender Stimmen, die aber nur entstehen kann, wenn diese Stimmen, wie in allen canonischen Formen, nach einander einzeln und selbstständig eintreten. Somit erscheint jede Stimme, die in einer Fuge thätig ist, gleichsam als eine gewisse Person, und es vereinigen sich sonach hier anscheinlich so viele Personen mit einander und zu einem Ganzen, als verschiedene Stimmen auftreten. Alle Personen aber sind blos von einem Gedanken und zwar gleich stark ergriffen, der sich der einen nach der andern bemächtigt, und den daher alle, nur nach einander, gleich kräftig auszusprechen das Recht haben. Es ordnet sich hier also keine Stimme der andern unter, sondern, obschon alle von blos einer Vorstellung, einem Gefühle beseelt sind, drücken dasselbe doch alle auch auf gleich starke Weise aus, weil die Beseelung eine gleich starke ist. Das ist von Wichtigkeit in dem Fugen-Vortrage. Ja der Schein der Ueberbietung darin darf sogar entstehen, denn während die eine Stimme der andern folgt, nimmt sie zugleich den Schein an, als wollte sie dieselbe einholen, und das beflügelt, verstärkt ihre Kräfte. Am wirksamsten und täuschendsten wird dieser Schein, wo dem Subjekte der einen Stimme die andere oder die anderen blos einen Gegensatz, eine Gegenäußerung, eine gleichsam dialogische Betrachtung entgegenhalten. Die Stimme des Subjekts scheint dabei die Wahrheit und Unumstößlichkeit dieses gegenüber von der

Gegenäußerung gleichsam durch eine erhöhete Kraft darthun zu wollen, und deshalb tritt eine Fugenstimme jedesmal auch um so kräftiger auf, wenn sie nach längerer Ruhe mit dem Hauptthema, Subjekte, wieder anhebt. Erst wo alle Stimmen sich in dem Grundgedanken gleichsam wie zu einer einheitsvollen, urwahren Idee vereinigen, modificirt sich auch die eine nach der andern hinsichtlich ihrer Klangäußerung und hört jener Schein der Ueberbietung darin und des Strebens darnach auf, wird der Gesang ein wirklicher und allgemeiner Chorgesang. Ob die Fuge für Vocal- oder Instrumentalstimmen geschrieben ist, ändert darin Nichts. Uebrigens macht die Beobachtung dieser blos äußern Form noch keineswegs die eigentliche Vollendung des Fugenvortrags aus, so wenig als die Fuge hinsichtlich ihres Charakters als Tonstück, als tonsetzerisches Kunstwerk, darnach allein ihren Werth berechnet, vielmehr muß dazu auch ein geistiges Leben noch in ihm, und sowohl in seinem Ganzen als in seinen einzelnen Beziehungen, walten und athmen: ein Leben, das nun aber nicht etwa durch das Wort gelehrt, entziffert oder beschrieben werden kann, sondern das seine charakteristischen Züge einzig entnimmt entweder aus dem Inhalte, aus der Bedeutung des Textes oder — ist es eine Instrumentalfuge — aus dem Charakter des Ganzen und insbesondere der in dem Hauptthema ausgesprochenen Idee, welcher endlich dann ein eben so verschiedener und mannigfaltiger seyn kann als es überhaupt verschiedene Formen des Ausdrucks in der Musik giebt *).

Wodurch der Canon sich hinsichtlich des Wesens und der Art seines Vortrags von der Fuge unterschiede, wüßte ich nicht, und die mancherlei, jedoch nur äußerlich von einander unterschiedenen Gattungen. in welchen wir denselben besitzen, zu lehren oder zu zeigen, ist eben so wenig Aufgabe der Dynamik, als es in das Bereich der Compositionslehre übergreifen heißen würde, wollte ich hier mich noch weiter einlassen auf die mehrfach verschiedenen Gestalten, welche die Formenlehre dort auch wohl der Fuge zu geben Anweisung giebt.

---

*) Man sehe die Lehre dieser im ersten Capitel.

§. 138.

Fortsetzung.

i) Der Choral.

Der Choral endlich charakterisirt sich uns am deutlichsten und richtigsten, wenn wir ihn betrachten als einen religiösen Volksgesang, und wir finden daher in seiner wahren Erscheinung zunächst Alles wieder, was wir von dem religiösen, geistlichen Liede forderten: größtmögliche Einfachheit und Natürlichkeit, ungeschmückte Wahrheit im Ausdrucke und ein Wiederkehren der rhythmischen Accente in kurzen, aber wellig dahinströmenden Abschnitten. Dazu aber ist als geistlicher Volksgesang sein Takt auch niemals streng gemessen, und wenn in seiner Poesie vornehmlichst unser Geist sich stärken soll, dem die Schwingen des Tones blos dienen zum Träger gen Himmel, so giebt der Wort- und Redeaccent auch vorzüglich das Maaß für die einzelnen Längen und Kürzen der Klänge, mögen in der Notenschrift dieselben noch so bestimmt geordnet seyn nach einem taktischen Metrum. Die bloße Zweitheiligkeit unseres Notenzeitwerthes läßt Manches in der künstlerischen Bewegung nicht semiotisch bezeichnen, was dennoch die Regungsarten der Seele in dieser fordern. Das Gefühl und der Takt des Herzens und Geistes entscheiden da, während im Ganzen aber immer der Choral langsam und feierlich einher schreitet, mit möglichster Dehnung seiner Textsylben und mit unerschütterlich gleichzeitiger Verbindung der beiden wesentlich zum Gesange gehörenden Dinge der Articulation und Accentuation. Wie nirgends verschmelzen diese hier stets in Eins. Erhebung des Gemüths zu Gott ist Zweck des Chorals und Andacht daher der innerste Lebenspuls seines Vortrags. Das Glaubensbekenntniß eines Sängers möchte ich daher auch diesen nennen, da ich mir nicht denken kann, daß Jemand einen Choral wirklich gut vorzutragen vermag, der nicht aufrichtig fromm, wahrhaft andächtig gestimmt ist, dessen Herz nicht bis in seine tiefsten Tiefen wahre Demuth und rein fromme Ergebung erfüllt; aber daß, machen diese Gefühle das Leben seines Innern aus, auch Jeder von selbst gleichsam den richtigen Ton trifft, den des Chorales Stimme absonderlich für sich fordert, bin ich eben so sehr überzeugt.

§. 139.

3) Tanzmusik.

Dient die Musik dem Tanze, so giebt sie eigentlich ihre Selbstständigkeit auf und entsagt genau genommen jedem höheren poetischen Inhalte; doch läßt sie einen gewissen Grad von Veredlung in dem Falle zu, und hat sie denselben erreicht, so muß ihr auch in solcher Verbindung, über das blos Pikante und Reizende ihrer Rhythmen hinaus, zum mindesten ein gesteigerter charakteristischer Werth noch zugeschrieben werden. Jeder Tanz nämlich — und ich rede damit nur einem bekannten tiefen Denker über die Kunst nach — jeder Tanz, der ein Ganzes vorstellen soll, fordert ein Geräusch neben sich, das in rhythmische Glieder getheilt ist, nach denen die Tänzer ihre Schritte ordnen, und wäre dazu nun auch ein Instrument schon hinlänglich, das weiter nichts Musikalisches an sich hat, als daß es rhythmische Schläge hören läßt, wie z. B. die Trommel, ja wissen wir sogar, daß heute noch z. B. die Chinesen und Indianer eben so gern nach ihrem blos rasselnden Tamtam tanzen, wie wir gegenwärtig nach einem Strauß'schen oder Lanner'schen Orchester, so wissen wir doch auch, daß, so bald die Nationen, weniger eigensinnig als die Chinesen und Indianer beharrend auf dem einmal eingenommenen Cultur-Standpunkte, sich aus ihrem rohen Naturzustande herausarbeiteten und herausgearbeitet hatten, sie nicht lange mehr Gefallen fanden an dergleichen blos tobendem und pfeifendem Rhythmus, sondern anfingen, mit Melodien und Instrumenten ihre Tänze zu begleiten, die neben der rhythmischen Accentuation auch dem Charakter und der Eigenthümlichkeit der Tänze selbst mehr angemessen waren, und dann nach und nach so sehr sich darin zu vervollkommnen strebten, daß in Wahrheit ihre Tanzmusik einen ganz eigenthümlichen sowohl nationalen als künstlerischen Reiz und Werth erhielt, und dies besonders da, wo der Tanz selbst nicht wieder mit der Zeit herabsank zu bloßen, nichtssagenden Dreh- und Hüpfereien oder halsbrechenden Springkunststückchen, vielmehr blieb, was er, in der Mitte des Volkslebens entstanden, durch Jahrhunderte hindurch geworden war, ein lebendiger Ausdruck des eigenthümlichen nationalen Sinnes für körperliche Schönheit und namentlich Schönheit körperlicher Bewegung.

Eins der ersten Erfordernisse guter Tanzmusik nun ist, daß sie aus leichten, eingänglichen, fließenden, ungesuchten, gefälligen, aber dabei jedoch auch immer interessanten Melodien besteht. Eine Tanzmusik muß gefallen, darf aber auch niemals ordinär oder gar gemein klingen und bei der Wiederholung ermüden; sie muß gefällig und ungesucht erscheinen, aber darf niemals auch Mangel an Originalität verrathen; muß eben so sehr durch reizende, pikante Harmonien und ergreifende Melodien als durch gut gruppirte, kühne Rhythmen sich auszeichnen, aber darf niemals auch die Linie der Welle, des Wogens und Wehens, dabei verlassen. Spielen wir eine Tanzmusik, so müssen wir mehr denn bei irgend einer andern Composition eben sowohl die kleinen taktischen als die großen rhetorischen Rhythmen kräftig und markig hervorheben, aber wir dürfen dies doch niemals auch bis zum Schlage, bis zum Stoße thun, sondern es muß immer noch ein wohlthuender kühner, kecker, so zu sagen genialer Schwung in dem Ganzen seyn. Daher das Schwere, das Eigenthümliche sowohl in der Composition als in dem Vortrage einer guten Tanzmusik. Fertigkeit und Kenntniß allein reichen dazu nicht aus, sondern es ist ein ganz eigenes Geschick, ein eigenthümliches Talent und viele Uebung ist dazu erforderlich. Nicht genug, daß wir Takt halten und daß man taktrecht nach unserer Musik tanzen kann, sondern es muß diese zugleich auch eigentlich Lust machen zum Tanzen, muß uns gewissermaßen auffordern dazu, und dann unsere Bewegungen dabei so sehr unterstützen, daß wir ganz und gar vergessen, daß die Musik im Grunde blos unsertwegen da ist, im Gegentheil uns einbilden, wir seyen der Musik wegen im Tanze begriffen. Das geschieht durch jenen Schwung, durch jene Kühnheit und Keckheit aller taktischen und rhythmischen Accente, die nicht mehr unser Ohr oder unser Gefühl blos berühren, sondern die ihre Schläge gegen unsere Nerven selbst, unmittelbar gegen unsern Körper sogar gerichtet zu haben scheinen und diesen dadurch unwillkührlich wiegen und treiben auf den unsichtbaren Tonwellen bis zum zauberischen Entzücken und bis zum unwiderstehlichen Mitbewegen in einem gleichen rhythmischen Maaß. Die Füße gleichsam sich bewegen zu sehen in den accentischen, rhythmischen Schlägen der Melodie muß der Hörer meinen, und indem er dieses meint, muß er in den seinigen einen kaum zu widerstehenden Reiz zum gleichartigen Mitbewegen verspüren, denn in

den Füßen tragen wir unwillkührlich die erste Neigung zum Tanzen; und ist das der Fall, wozu aber die außerordentlichste Leichtigkeit und Präcision im Vortrage zugleich gehören, dann ordnet sich der Schritt auch nicht mehr nach der Musik, sondern diese ordnet von selbst den Schritt, trägt ihn auf dem eigenen, den sie macht, und hebt so alle Anstrengung im Tanze selbst auf.

Zu dieser Leichtigkeit, Kühnheit und Genialität, zu diesem rhythmischen Schwingen alles unseres äußern Seyns muß eine gute Tanzmusik jedoch außerdem auch gefällig, ohrreizend und charakteristisch zugleich seyn, denn der Tanz selbst ist seiner Grundidee nach ein unwillkührlicher Ausdruck der Empfindung durch Bewegung, und wie diese Bewegung die menschliche Gestalt zugleich mit Liebreiz umschimmern, deren Grazie offenbaren soll, so hat auch die Musik dazu einen solchen Zweck zu verfolgen. Des Figurensinns lustigster Genius muß hier geboren zu werden und auf der Welle goldener Klänge zu schweben scheinen, der ganze Tanz ein Elfenschleier für die Seele, durchsichtig und anliegend, unter dem sich jede ihrer in Musik verklärten Bewegungen zeigt, eine wahrhaft seelenvolle Kunst der menschlichen Natur, die sich in ihr so ganz darthut als der Wellenspiegel des Universums.

Freilich untersuchen wir bei solcher Ansicht die heute ziemlich ausschließlich im Gebrauch befindlichen Tänze, als: Walzer, Galoppade ꝛc., so müssen wir zugestehen, daß, wie sie selbst durchschnittlich herabgesunken zu seyn scheinen zu einem blos unwillkührlich taktischen Bewegen der Füße und Schaukeln des Oberleibs, auch ihre Musik meistens jedes eigentlich charakteristischen Ausdrucks in dem Grade entbehrt, als dieselbe gänzlich, was ihren Vortrag anbelangt, zusammengefaßt werden kann unter einer summarischen Lehre, wie sie oben gegeben wurde. Wo sich hie und da noch etwas Eigenthümliches sowohl in Form des Tanzes selbst als in dessen Musik bewahrt hat, das sind einzig die Nationaltänze mehrerer gebildeter Völker, wie der Polen, Spanier ꝛc., und daher geben denn für die specielle dynamische Formenlehre auch nur diese Tänze noch einen besondern Gegenstand, wie folgt, ab.

§. 140.

Fortsetzung.

a) Die Anglaise.

Die Anglaise oder der englische Tanz zunächst (auch Contretanz, Countrydance), welcher vorzüglich von dem Landvolke in England sehr geliebt wird und daher ein Nationaltanz im wahren Sinne des Worts ist, trägt meistens einen sehr lebhaften, muntern Charakter, aber bewegt sich dessenungeachtet eben so wenig in einer gleich geschwinden Bewegung als in einer gleichartigen Taktart. Jene kann bald eine mehr, bald eine weniger beschleunigte, und diese bald eine gerade, bald eine ungerade seyn. Doch herrscht die erstere vor und im Falle einer ungeraden Taktart sind wenigstens die rhythmischen Abschnitte immer geradzählig, so wie dieselben sich unter allen Umständen durch stark markirte Einschnitte von einander absondern. Worin ferner die Anglaise sich jeder Zeit gleich bleibt, ist ein durchaus ungekünsteltes Wesen und das Gepräge der Fröhlichkeit und des artigen Scherzes, das sie in ihren Melodien sowohl als in harmonischen Anordnungen und namentlich in ihrer Bewegung an sich trägt, und das nun, wie alle zuvor bemerkten charakteristischen Zeichen, vorzugsweise durch den Vortrag zur Anschauung gebracht werden muß. Daher hat dieser auch die besondere Eigenthümlichkeit, daß er die erste Note eines jeden Taktes ungewöhnlich stark accentuirt.

§. 141.

Fortsetzung.

b) Die Ecossaise.

Den schottischen Nationaltanz bezeichnen wir gewöhnlich mit dem französischen Namen Ecossaise. Früher stand derselbe mehrentheils im Dreizweitel- oder Dreivierteltakte und sein Charakter war edle Einfalt, ganz dem antiken Style seiner Schreibart angemessen, und sein Tempo daher auch ziemlich langsam; jetzt indessen versteht man darunter meistens eine ziemlich rasche Tanzmusik im Zweivierteltakte, die aus zwei Repriſen von je acht Takten besteht. Offenbar ist die ältere die richtigere Form dieses Tanzes, und hat denn sie

auch nur noch das Charakteristische, das der neueren Form gänzlich abgeht. Die Ecossaisen im Viervierteloder welchem andern Takte, welche in älteren Sonaten bisweilen an der Stelle des Adagio vorkommen, sind bloße Nachahmungen der eigentlichen Ecossaise, fordern als solche übrigens immerhin einen tanzartigen Vortrag.

§. 142.

Fortsetzung.

c) Fandango.

Unter den spanischen Nationaltänzen nimmt unstreitig der Fandango den ersten Platz ein. Derselbe wird nur von zwei Personen beiderlei Geschlechts getanzt, die zugleich mit Castagnetten den Rhythmus und das Metrum ihrer Schritte und Bewegungen bezeichnen, während ein Dritter eine im Dreivierteltakte und gewöhnlich in einer Molltonart stehende, höchst zärtliche, schmelzende Melodie auf der Mandoline dazu spielt. Gut und richtig ausgeführt offenbart der Tanz einen mächtigen Liebreiz, aber auch die Sinnlichkeit des Hörers und Schauers wird und muß dadurch auf eine hinreißende Weise afficirt werden, weshalb auch früher einmal der Tanz in Spanien öffentlich verboten worden war und vor einigen Jahren in Deutschland reisende spanische Tänzer ihn nicht ausführen durften. Dessenungeachtet sind die Bewegungen des Körpers an und für sich höchst einfach; nur die Grazie ist es, welche hier wirkt, und die Steigerung der Kräfte derselben vom Anfang bis zum Schluß. Langsam anfangend nämlich nehmen die Bewegungen fort und fort bis endlich zur heftigsten Erschütterung des ganzen Körpers an Geschwindigkeit zu, und das Ebenmaaß, mit welchem der Rhythmus der Musik ihnen darin folgt, bewirkt einen gleich mächtigen Eindruck, eine gleich gewaltige Steigerung des Reizes auch auf den Hörer und Schauer. Eins der treuesten sichtbaren Bilder unseres innersten Gefühlslebens ist dieser Tanz. Nur langsam und allmählig erwachen auch hier die Schläge der Leidenschaft, bis sie sich steigern endlich zu einer Gewaltigkeit und Schnelligkeit, die in ihrem Sturme unser ganzes Seyn dahinreißen.

§. 143.

Fortsetzung.

d) Die Française.

Aehnlich dem unter dem Namen Anglaise bekannten englischen Tanze ist die Française oder der französische Nationaltanz, der auch eine Art Contretanz bildet, und von vier, sechs, acht oder noch mehr Paaren und zwar in der Weise einer Quadrille ausgeführt wird. Die sogenannten Touren dabei sind so sehr mannigfaltig, daß sie meistens vor ihrer Ausführung von einem Tanzmeister bestimmt, d. h. namhaft gemacht werden. Daher kann die Musik auch aus bald mehr, bald weniger Theilen bestehen, nur hält sie sich meistens in einer geraden Taktart. Höchster Melodienreiz ist ihr nächstes Erforderniß, und so hat denn der Vortrag auch vorzugsweise auf die Hervorhebung und Nuancirung dieses Reizes sein Augenmerk zu richten. Das Tempo ist mäßig geschwind. Die Taktaccente dürfen nicht zu scharf und schwer aufgetragen werden, und eben so verhält es sich mit den größern rhythmischen. Auf schöne, wellige, graziöse Bewegung kommt nämlich Alles in diesem Tanze an, und solche Bewegung wird in der Musik nur repräsentirt durch ein sanfteres Zusammenschmelzen der einzelnen Licht- und Schattenpartien.

§. 144.

Fortsetzung.

e) Die Polonaise.

Ganz anders verhält es sich in dieser Beziehung, in Beziehung auf die rhythmische und taktische Accentuation, mit der Polonaise oder dem polnischen Nationaltanze (Polacca). Diese, welche im Dreivierteltakte zwei Reprisen von beliebig geradzähliger Taktanzahl enthält, denen auch noch ein Trio oder Coda angehängt seyn können, fängt immer mit dem Niederschlage jedoch so an, daß das darauf folgende Taktglied die Note des ersten Taktheils an Zeitwerth übertrifft. Dadurch entsteht ein überaus scharfer Taktaccent, ein Synkope, der hier aber um so schwerer hervortritt, als die Polonaise gewöhnlich auch im zweiten Takte schon einen sehr merklichen Ein-

schnitt liebt, der wiederum hinreichend stark ins Ohr fallende rhythmische Tonhebung verlangt. Dann treffen alle Cäsuren der Einschnitte, Cadenzen und Absätze in der Polonaise auch stets auf einen schlechten Takttheil, und will nun der Schluß solcher Sätze und Gedanken wahrnehmbar gemacht werden, so fordert dies abermals eine eigenthümliche und zwar scharfe Accentuation, die den Vortrag überhaupt sehr erschwert. Natürlich habe ich hierbei nur die wirkliche, die in Polen selbst gebräuchliche Polonaise, und nicht etwa auch die in Deutschland und andern Ländern vielfach entstehenden, höchst verunstalteten Nachbildungen derselben im Auge. Diese weichen allerdings von jenen Regeln nicht selten ganz und gar, ja bis so weit selbst ab, daß sie das gerade Gegentheil davon in sich enthalten; aber sie sind alsdann auch nur Polonaisen dem Namen nach. Ich will, um dem Spieler Merkmale anzugeben, an denen er sofort die gute, ächte Polonaise von ihrer schlechten, verunglückten oder willkührlichen Nachbildung zu unterscheiden vermag, noch einige sehr wesentliche Eigenthümlichkeiten derselben anführen. Die Polen formiren ihre Cadenzen jederzeit so, daß dieselben eine Einleitung von vier Sechszehntheilen erhalten, von denen das letzte in das Semitonium modi oder in den sogenannten Leitton tritt, welcher dem Schlußtone dann vorgehalten wird und daher im Vortrage den Accent dieses schwächt. Dann enthält die ächte Polonaise niemals diejenige Notenfigur, welche dem Achtel zwei Sechszehntheile nachfolgen läßt und welche fast eine Lieblingsfigur der unächten Polonaise geworden ist. Eben so wenig ist bei den Polen die Halbcadenz mit einem Viertelvorschlage beliebt, sondern ihre Halbcadenzen haben entweder gar keinen oder doch nur einen sehr kurzen Vorschlag. — Der ästhetische Charakter der Polonaise ist feierlicher Ernst und ritterliche Zierlichkeit, welche auch die anmuthige Klage der Sehnsucht, wie das Entzücken der glücklichen Liebe in sich aufnimmt. Deshalb ist denn auch im Vortrage ihr Tempo mehr ein langsames als schnelles, und jedenfalls will die Polonaise langsamer gespielt werden als die Menuett, ohngefähr zwischen dem Andante und Allegro die Mitte haltend. — Die „alla Polacca", d. h. nach Polonaisen-Art, überschriebenen Tonstücke, welche sowohl einzeln als auch in größern Compositionen als besondere Abtheilungen vorkommen können, sind Polonaisen im uneigentlichen Sinne und haben mit dieser Nichts gemein, als daß in ihrem Vortrage

der Rhythmus und accentische Schwung derselben nachgeahmt werden soll.

§. 145.

Fortsetzung.

f) Die Masurka.

Ein anderer und ebenfalls auch auswärts sehr beliebter Nationaltanz ist die Masurka (Masure, Masurek und Mazureck). Dieselbe steht immer in einer Tripeltaktart, und alle Taktglieder haben einen ziemlich gleichen Zeitwerth, dessen Einförmigkeit in der Folge durch die Ungewöhnlichkeit aufgehoben wird, daß das zweite Viertel oder Achtel allemal einen besonders schweren Nachdruck empfängt, was abermals eine Art Syncope im Vortrage wenigstens dem Scheine nach bewirkt. Das Tempo ist, wie der Charakter, munter, heiter, ohne aber eigentlich schnell zu werden, denn die Leidenschaft ist hier eine innere, innerlich verborgene, welche nah an Melancholie gränzt. Was außerdem die Masurka wesentlich charakterisirt, sind zahlreiche punktirte Achtelsfiguren, die den Vortrag scharf und lebhaft machen, und ein überaus gefälliger Rhythmus, der selbst bis zu grotesker Bewegung sich steigern darf, wie der Tanz selbst zu den gefälligsten Groteskтänzen gehört.

§. 146.

Fortsetzung.

g) Der Bolero.

Der Bolero ist ein mit Gesang verbundener spanischer Nationaltanz, der entweder mit mehreren Instrumenten zugleich oder auch blos von der Zither begleitet wird, während die Tänzer die Accentschläge ihrer Bewegungen durch Castagnetten unterstützen oder bemerklich machen. Auch ein Lied, einen Gesang für sich, von Charakter, Tempo und Takt des eigentlichen Bolero, kennt man wohl fast in der gesammten musikalischen Welt unter diesem Namen, aber als Tanz zugleich wird der Bolero außerhalb Spanien nur sehr selten angetroffen. Rhythmisch genau geordnet ist er von zärtlichem, eigentlich lyrischem Charakter, in Tempo und Taktart übereinstimmend mit der Menuett. Auf Mannigfaltigkeit in Melodie und Harmonie macht er weniger Anspruch als auf hervorstechende rhyth-

mische Accentuation. Einfach in beiden sind seine Töne nah bei einander, aber in fließenden, graziösen Wendungen strömen sie dahin.

§. 147.

Fortsetzung.

h) Folie d'Espagne.

Ein dritter nationaler Tanz der Spanier ist die sogenannte Folie d'Espagne, die aber gegenwärtig fast schon zu den Obsoleten gezählt wird. Mit einem einfachen, ernsten Charakter ist sie ganz der nationalen Grandezza der Spanier angemessen und hat sie meistens eine Molltonart zum Grundtone. Daneben ist der dreivierteltaktige Rhythmus normalmäßig, und von den beiden Reprisen, aus welchen sie besteht, pflegt jede bei der Wiederholung mehr oder weniger verziert zu werden, etwa wie in der italienischen Arie die Cabalette. Daher ist der Tanz auch mehr nur zum Solo= denn zum gesellschaftlichen Tanze bestimmt, weil auch die tragenden Bewegungen sich nach jenen musikalischen Verzierungen richten.

§. 148.

Fortsetzung.

i) Der Forlane.

Der Forlane gehört dem Landvolke und den Gondelfahrern um und in Venedig ursprünglich an, und hat einen heitern, fröhlichen Charakter, ohne in der Musik sich besonders eigenthümlich auszuzeichnen. Gewöhnlich steht er im Sechsachteltakte; doch findet man auch wohl den Sechsvierteltakt dafür benutzt. Das Tempo ist rasch und der Vortrag überhaupt leicht und spielend ohne besonders starke Accentuation.

§. 149.

Fortsetzung.

k) Siciliano.

Ursprünglich ist Siciliano ein Sicilianischer Nationaltanz; doch bezeichnen wir überhaupt damit auch ein Tonstück (alla Siciliano) von kindlich einfachem, zärtlichem Charakter, das eine Nachahmung

solcher und derjenigen Melodien enthält, nach welchen die Landleute in Sicilien zu tanzen pflegen. In der Regel steht dasselbe in einem sich langsam fortbewegenden Sechsachteltakte, und zeichnet sich im Besondern dadurch aus, daß von den drei ersten Achteln des Taktes das erste punktirt und an das folgende Sechszehntel angebunden ist, und daß in der zweiten Hälfte des Taktes seltener Achtel, sondern mehr ein Viertel mit zwei Sechszehnteln vorkommen. Diese rhythmische Figur giebt dem Vortrage einen eigenthümlichen Reiz, und ist der ganze Satz nicht zu weit und lang ausgeführt, so steigert sich derselbe zu einem höchst naiven Gepräge, das den Sinn für idyllische Tongemälde aufs lebhafteste erregen muß.

§. 150.

Fortsetzung.

1) Die Menuett.

Die veralteten, wenn auch einst nicht minder nationalen, Tänze, als: Sarabande, Musette, Gique, Loure, Canarie, Garette ꝛc. übergehend, bleibt endlich der aus Poitu stammende und von Ludwigs XIV. Zeiten her sich bis auf heute erhaltene Tanz, die Menuett (Andere sagen der Menuett), nur noch zu betrachten übrig. Mit einem reizenden Anstande verbindet dieselbe eine edle Einfachheit. Die Bewegung ihres normalmäßigen Dreivierteltaktes ist mäßig geschwind, und die Einschnitte vom vierten bis zum wieder vierten Takte einer jeden Reprise müssen sehr merklich hervorgehoben werden. Abweichen von dieser Regel dürfen die Menuetten, die einen eigenen Abschnitt größerer Tonwerke, als: Sinfonien, Sonaten ꝛc., bilden. Da dieselben hier mehr die heitern, frohen Beziehungen der dargestellten Hauptempfindung auszudrücken und zu bezeichnen haben, so ist ihr Tempo gewöhnlich möglichst geschwind, doch bleibt ihr tragender Rhythmus und das scharfe Markiren ihrer Einschnitte, das kurze, fliegende Abstoßen der Accente und das starke Hervorheben aller rhythmischen Theile, da dadurch allein auch nur die Einförmigkeit aufgehoben wird und aufgehoben werden kann, welche in der äußern quantitativen Einrichtung und Anordnung der einzelnen Taktfüllungen herrscht.

Anhang.

I.

Terminologie

oder

Erklärung aller auf den Vortrag bezüglicher und technisch gewordener musikalischer Kunstausdrücke.

In alphabetischer Ordnung.

A.

A, ital. Präposition: auf, bei, nach, in, zu, mit, bis in, bis zu; steht mit den Artikeln zusammen und bildet dann den ital. Dativ, als: alla capella — nach Capellart, a tempo — im Zeitmaaß. Man sehe immer das Hauptwort.

Abassamento (ital., ausgespr. wie es steht), das Sinkenlassen, entweder der Hand beim Taktschlagen oder auch der Stimme, auch das Untersetzen der einen Hand unter die andere beim Clavierspiel, der Gegensatz ist Alzamento.

ABCdiren, das Singen der Skala mit den Buchstabnamen der Töne, das Solfeggiren.

Abstoßen, s. **Staccato**.

Abstoßzeichen, s. **Punkt** und **Staccato**.

Accarezzevole (ital. ausgespr. wie es steht), schmeichelnd, einschmeichelnd, lieblich, angenehm.

Accelerando (ital. ausgespr. attschelerando), eilend, immer schneller im Tempo werdend. Das Hauptwort ist **Acceleration**.

Acciacatur (Attschiacatur), Zusammenschlag, kürzeste Art des Vorschlags. Das Zeichen dafür ist ein Strich durch die Vorschlagsnote oder den Linienraum, wo dieselbe stehen würde. Die Hauptnote erhält dadurch stets einen scharfen Accent.

Accompagnato, begleitet, begleitend, nach Art einer bloßen Begleitung.

Accordando, zusammenstimmend, man soll die Noten spielen, als stimmte man das Instrument.

Accordo, gleich mit accompagnato, s. auch Tasto solo.

Adagio, s. die Lehre vom Tempo im Buche.

Adirato, erzürnt, mit dem Ausdrucke des Zorns.

Ad libitum, nach Belieben, nach Gutdünken.

A due oder **duoi**, zu zwei, nämlich Stimmen oder Instrumente.

Affabile, freundlich, lieblich.

Affettuoso, affektvoll, mit Affekt.

Afflizione, Wehmuth, con aff. — mit Wehmuth.

Agilità (Adschilita), Leichtigkeit, con a. — mit Leichtigkeit.

Agitato (adschitato), bewegt, leidenschaftlich.

Alla breve, nach kurzer Art, noch einmal so kurz, der schnelle $^2/_2$-Takt.
Allegramente, Adverbium von Allegro.
Allegretto, Diminutivum von Allegro, s. im Buche die Lehre vom Tempo.
Allegrezza, Munterkeit, Lebhaftigkeit.
Allegrissimo, Superlativ von Allegro.
Allegro, s. im Buche die Lehre vom Tempo.
Allentando, dasselbe was rallentando.
All' ottava, s. **Ottava**.
All' unisono, im Einklang, auch: mit der Octav zusammen.
Alta, hoch, höher, nämlich in der höhern Octav.
Alternamente und **alternativo**, wechselsweise, abwechselnd, wenn zwei Stimmen oder einzelne Abtheilungen abwechselnd vorgetragen werden sollen.
Altri, andere, nämlich Stimmen oder Instrumente.
Amabile, einnehmend, schmeichelnd, liebenswürdig.
Amarevole, dasselbe was amabile.
Amarezza, Betrübniß, Bitterkeit, con a. — mit B.
Amorevole und **Amoroso**, zärtlich, liebkosend.
Ancora, nochmals, gleich mit bis.
Andamento, dasselbe was Andante.
Andante und **Andantino**, s. im Buche die Lehre vom Tempo.
Angosciamento (angoschjamento), ängstlich, betrübt.
Animato oder **con anima**, lebhaft, belebt, voll Geist, frisch.
Animoso, beherzt, belebt.
Annonirend, stammelnd, von dem franz. annoner.
Appassionato, leidenschaftlich, feurig.
Appenato, dasselbe was con amarezza.
Appoggiato (appoddschjato), angelehnt, die Noten eng mit einander verbunden.
Arbitrio, Willkühr, a suo arb. — nach Belieben, gleich mit a piacer oder ad libitum.
Arcato, dasselbe was coll' arco — mit dem Bogen.
Arco oder (franz.) **Archet**, Bogen, coll' a. — mit dem Bogen, nämlich zu spielen, wenn vorher pizzicato gespielt wurde.
Ardito, kühn, beherzt.
Arioso, sangbar, singend; in Recitativen, wenn die Stelle mehr singend, nicht mehr recitativisch, vorgetragen werden soll.
Armonico und **armonioso**, harmonisch, wohlklingend.
Arpeggiato (arpeddschjato), zergliedert, nach Art der Harfe. Dasselbe ist:
Arpeggio, und das Zeichen dafür findet man unter den Abbreviaturen.
Assai, sehr, genugsam; allegro assai — schnell genug.
Assoluto, unbedingt, absolut, einzig, nämlich Stimme.
Attacca, falle schnell ein, verbinde schnell, nämlich das Folgende mit dem so eben Vollendeten.
Audace (audatsche), kühn, herzhaft.

B.

B, s. die Abbreviaturen, auch ist es das Erniedrigungszeichen.
Balancement, dasselbe was **tremolo**.
Bassa, der Gegensatz von **alta** (s. d.).
Basso continuo, fortgehender Baß, die Solo-Baßstimme; der Gegensatz davon ist **B. ripieno**, die blos in den Begleitungs- oder Tutti-Stellen mitwirkende Baßstimme.
Battuta, Schlag, Taktschlag; a batutta dasselbe was a tempo — streng im Takt.
Bebung, s. die Lehre vom **Tremolo** im Hauptwerke.
Beneplacito (beneplatschito), Gefallen, Belieben, a ben. dasselbe was a piacer.
Bezifferung, die Ziffern über den Noten, die, gehören sie der Generalbaßschrift an, welche nicht hier zu erklären ist, die Intervalle der Harmonie vom

Grundtone aus gerechnet andeuten, andern Falls auch die Applicatur bezeichnen oder als Abbreviaturen gelten können.
Bindung und Bindungszeichen, der Bogen, s. im Buche die Lehre von der Ligatur.
Bis, zweimal; steht, wenn eine kürzere und dann eingeklammerte Stelle zweimal vorgetragen werden soll.
Brio, Munterkeit, Feuer, Reiz; con b. — mit M.
Brioso, feurig, lebhaft, munter.
Bruscamente, rauh, hart, scharf.
Buffo oder (fem.) Buffa, komisch.
Buffonescamente, spaßhaft, schnurrig.
Burlo, Burlando und Burlesco, niedrig komisch, possierlich, possenhaft.

C.

C, Taktzeichen, und Abbreviatur.
Calando, abnehmend, nachlassend, entkräftend.
Calmato und con calma, ruhig, beruhigt, mit Ruhe.
Cantabile, sangbar, leicht fließend.
Capo, Kopf, Anfang; da Capo (abgek. D. C.) — vom Anfange, nämlich zu wederholen.
Capriccioso (kaprittschjoso), launig, eigensinnig, bizarr, mit Humor.
Carezzando oder Carezzevole, dasselbe was Accarezzevole.
Caricato, übertrieben, überladen.
Chalumeau (franz.), in Noten für Clarinette oder Bassethorn das Zeichen, daß die Stelle um eine Octave tiefer (in Schallmeystimmung) vorgetragen werden soll.
Choraliter, choralartig, in der Weise eines Chorals.
Coda, Anhang, Schlußsatz.
Col, con, auch col' und colla, mit.
Come, wie; come sopra — wie oben, wie vorhin, z. B. das Zeitmaaß.
Comodamente, Comodetto und Comodo, bequem, gemächlich; a suo C. — nach seiner Bequemlichkeit.
Compiacevole (compiatschevole), gefällig, angenehm, auch wohl gleich mit a piacer.
Concertant, Concertato, Concertando, concertirend.
Continuo, fortgehend; der Gegensatz von ripieno, welches blos die Ausfüllstimme bezeichnet.
Coperto, bedeckt; in Paukenstimmen, wenn das Paukenfell mit einem Tuch bedeckt werden soll, damit der Ton dumpfer klingt.
Corda oder Chorda, Saite; a una chorda — auf einer Saite, nämlich zu spielen. Bei dem Clavierspiel muß dazu die Claviatur so verschoben werden, daß der Hammer nur eine Saite berührt.
Crescendo (kreschendo), immer stärker werdend, zunehmend in der Kraft. Das Zeichen dafür ist <. Cresc. il forte oder sin al f. zunehmend bis zum völligen forte; il tempo crescendo — das Zeitmaaß beschleunigend.

D.

D, s. die Abbreviaturen.
Da Capo, s. Capo.
Dal segno, vom Zeichen, s. Segno.
Declamando, declamirend, redend, mehr sprechend als singend.
Décousu (franz.), unzusammenhängend, stotternd.
Decrescendo, der Gegensatz von crescendo. Das Zeichen dafür ist >.
Deficiendo, steht bisweilen für decrescendo.
Dehnungsstriche, s. die Zeichentabelle.
Delicatezza, Zartheit; con d. — mit Zartheit, gewähltem, feinem Vortrage. Dasselbe ist Delicato, delicatamente und (franz.) delié.

Destra, Dextra, droite, abgek. d., recht, nämlich rechte Hand, wenn Noten mit dieser gespielt werden sollen, die auch wohl mit der linken Hand gespielt werden könnten.
Détaché (franz.), dasselbe was staccato.
Determinato, entschlossen, bestimmt.
Diligenza (Dilidschenßa), Fleiß, con d. — mit Fleiß, durchdacht.
Diluendo, verlöschend, hinsterbend.
Diminuendo, vermindernd, abnehmend (an Kraft).
Diritta, dasselbe was Destra.
Discrezione, Einsicht, Verstand, con d. — mit Einsicht, Strenge 2c. Dasselbe ist discreto.
Divisi, getheilte, nämlich Stimmen; wenn doppelgriffige Passagen getrennt, d. h. von mehreren Spielern dergestalt vorgetragen werden sollen, daß jeder nur einen Ton davon spielt.
Divotamente und divoto, andächtig, ernst.
Dolce (doltsche), süß, zärtlich. Dasselbe ist dolcemente und con dolcezza — mit Süßigkeit.
Dolente, dolentemente, con dolore, klagend, wehmüthig, mit Schmerz, mit Klage.
Doppio, doppelt; doppio movimento, verdoppeltes, also doppeltschnelles Zeitmaaß.
Dritta, dasselbe was Destra. Auch droite.
Due oder Duoi, zwei, nämlich Stimmen.
Due volte, zweimal, dasselbe was bis.

E.

E, ital. Conjunction, und. S. auch die Abbreviaturen.
Elegante, elegantemente, con eleganza oder eleganzia, elegant, zierlich, mit Eleganz.
Elevamento oder con Elevatezza, erhaben, mit Erhebung.
Elevazione, Erhabenheit; con el. — mit Erhabenheit.
Encore (franz.), noch einmal, gleich mit Da Capo.
Energico (enerdschico), energisch, nachdrücklich.
Eroico, heroisch, kräftig, stark.
Espressione, Ausdruck, con e. — mit Ausdruck. Dasselbe ist espressivo — ausdrucksvoll.

F.

F, s. Abbreviaturen.
Fastoso, prächtig, erhaben, feierlich.
Favorit, was man am liebsten hat; air favorite — Lieblingsarie.
Feroce (ferotsche), wild, ungestüm, stürmisch.
Festoso, feierlich, festlich.
Ff., s. die Abbreviaturen.
Fiero oder fieromente, wild, heftig, sehr lebhaft.
Filer un son, den Ton an- und abschwellen.
Fin (franz.) und Fine (ital.), Ende, Schluß.
Fioco, heiser, leise, schwach; fiochetto, etwas heiser.
Fioreggiamente (fioreddschjamente), Fioriscente (fiorischente), fiorito, geblümt, verziert, figurirt.
Fioretto und Fioritura, die Verzierung.
Flautando, flötenartig, auch gleich mit Flageolet.
Flebile, flebilmente, kläglich, weinerlich, gleich mit Lagrimoso.
Forte, abgek. f., stark; der Superlativ fortissimo, abgek. ff., sehr, äußerst stark.
Forza, Kraft, con f. — mit Kraft; dasselbe ist forzando.
Fresco, frescamente, frisch, lebhaft, munter.

Fugato, in Fugenform, fugirt, nach Fugenart.
Funebre, zur Beerdigung gehörig; daher Marcia f. — Trauer- oder Leichenmarsch.
Fuoco, Feuer; con f. — mit Feuer. Dasselbe ist **fuocoso**, feurig, leidenschaftlich.
Furioso, wüthend, tobend; con furia — mit Wuth.

G.

G., s. die Abbreviaturen.
Garbo, gleich mit **Gusto**, also con g. — mit Geschmack, mit gefälligem Ausdrucke.
Generoso (dschenerofo), edel, anständig, geschmackvoll.
Getragen, s. im Buche die Lehre vom **Portament**.
Giocoso (dschjocoso), tändelnd, spielend. Dasselbe ist **giochevole**, **giochevolmente**, **giocojamente**, **giocolosamente**, **giucante**, **giuchevole**, **giuocante**.
Giocondamente, angenehm, vergnügt, heiter. Dasselbe: **giocondoso**, **giocondevole**, **giocondo**, con **giocondezza**, con **giocondita**, con **giocon ditade**.
Giusto (dschjusto), nach, gemäß, zufolge; g. tempo, dem Zeitmaaße nach, dasselbe was a tempo.
Glissicato oder **glissando** und **glissicando**, fließend, leicht, gefällig.
Gracile (gratschile), schwach, dünn, fein.
Grande und **grosso**, groß; **grandioso**, großartig.
Grave, schwer, ernsthaft. Dasselbe ist **con gravità** oder **gravezza** — mit Ernst, Schwere.
Grazia, Anmuth; con gusto — mit Geschmack; **gustoso** — geschmackvoll, wohlgefällig.

H.

Harmoniemusik, eine Musik von lauter Blasinstrumenten.

I.

Il, ital. Artikel; il tempo — das Zeitmaaß.
Imbroglio, Verwirrung; con i. — mit V.
Imperioso, herrisch, gebieterisch.
Impetuoso, **con impeto**, ungestüm, mit Ungestüm; dasselbe was tempestoso.
Imponente, befehlend, gebieterisch.
Innocente (innotschente) und **innocentemente**, ungekünstelt, ungesucht, mit einfachem Vortrage.
Ira, Zorn; con ira — mit Zorn; **irato** — erzürnt, zornig.
Irresoluto, unentschlossen, schwankend, stockend.
Istesso, s. **L'istesso**.

L.

L., s. die Abbreviaturen.
Lacrimando und **Lagrimoso**, weinend, bewegt, traurig, mit Rührung.
Lamentabile und **Lamentoso**, klagend, wehklagend.
Languente, **Languido** und **Languendo**, schmachtend, schwach, matt, schleppend.
Larghetto und **Largo**, s. im Buche die Lehre vom Tempo.
Legato, dasselbe was **ligato**.
Leggeranza (Leddscheranza), Leichtigkeit.
Leggiadramente, **leggiadro** und **leggiadretto**, zierlich, wohlgefällig, elegant.
Leggiere, **leggiero**, **leggieremente**, **con leggierezza** oder **leggerezza**, leicht, gewandt, anspruchslos, mit Leichtigkeit.

Legno, Holz; **con legno** — mit H., wenn die Saiten mit dem Holze des Bogens gestrichen werden sollen.
Lentando, nachlassend, erschlaffend, ziemlich gleich mit **ritardando**.
Lentemente, **Lentamento**, **Lento** und **Lente**, langsam, s. im Buche die Lehre vom Tempo.
Libitum, Belieben; **ad libitum** — nach Belieben.
Ligato, gebunden, geschleift, angeschleift. Das Hauptwort ist **Ligatura**.
Liscio (lischio), glattweg, leichthin.
L'istesso, dasselbe, z. B. l'ist. tempo — dasselbe Zeitmaaß (wie vorhin).
Loco, s. **Luogo**.
Lugubre, trauernd, finster, betrübt.
Luogo oder **Loco**, Ort, Stelle; steht, wenn Noten vorher um eine Octav höher oder tiefer gespielt wurden und nun wieder in der von ihnen vorgezeigten Tonlage vorgetragen werden sollen.
Lusingando oder **Lusingante**, **Lusinghevole**, **Lusinghevolmente**, **Lusinghiere** und **Lusinghero**, spielend, leicht, einschmeichelnd, sanft.

M.

M., s. das Verzeichniß der Abbreviaturen.
M. M., s. ebenfalls dort.
Ma, aber, allein, z. B. Allegro ma non troppo, schnell, aber nicht zu sehr.
Maestoso, majestätisch, erhaben, mit Würde.
Maggiore (maddschjore), oder (franz.) **majeur**, auch **major**, größer, höher. Andeutung der Durtonart; auch eines beschleunigten Tempo's, in welchem Falle es aber mit tempo zusammensteht.
Malinconico, melancholisch, schwermüthig.
Manca, dasselbe was **Sinistra**.
Mancando, abnehmend, gleich mit diminuendo.
Mano, abgek. Man. oder M., Hand. S. **Destra**.
Marcato, markirt, accentuirt; **ben marc.** stark markirt.
Martellato, gehämmert, dasselbe was **Staccato**.
Marziale, kriegerisch.
Massimo und **massima**, größter und größte, con m. discrezione — mit größter Discretion.
Medesimo, derselbe, dasselbe; m. tempo — dasselbe Zeitmaaß (als vorhin).
Meno, weniger, minder (als vorhin); meno Allegro — weniger schnell.
Mesto, traurig, daher auch langsam.
Mezzo und **Mezza**, halb, in der Mitte befindlich; con m. forza — mit halber Kraft, mezza voce — mit halber Stimme.
Minacciando oder **Minaccioso** (minattschjoso), drohend, gebieterisch.
Minore, **mineur**, der Gegensatz von Maggiore.
Moderato, mäßig, gemäßigt.
Molto, viel, sehr; molto allegro — sehr schnell.
Morendo, sterbend, verlöschend, hinsterbend.
Mormorando, murmelnd, ähnlich was **tremolo**.
Mosso, bewegt, belebt, schneller.
Moto, Bewegung, Antrieb, Trieb; con moto — mit Trieb. **Moto precedente** (vorangegangene Bewegung) ist dasselbe was l'istesso tempo.
Mouvement (franz.), gleich mit Moto.

N.

Nel, **nell'**, **nello** und **nella**, in, im, in dem, in der; z. B. nello stesso tempo — in demselben Zeitmaaße.
Non, nicht; non troppo — nicht so sehr.
Null, s. das Verzeichniß der Zeichen.

O.

O, ital. Part., oder; z. B. Violino o Flauto — Violine oder Flöte. Dasselbe ist **Od**, **Ossia** und das franz. **Ou**.

Obligat, **Obligato**, **Obligé**, bezeichnet eine Hauptstimme, eine concertirende Stimme.

Ondeggiamento (ondeddschjamento), ziemlich gleich mit tremolo.

Ordinario oder **solito**, gewöhnlich, auf gewöhnliche Weise; wenn die Noten wieder so gespielt oder gesungen werden sollen, wie sie dastehen, also vielleicht nicht mehr (wie vorher) in der Octav, auf dem Stege &c.

Ornatamente, verziert, mit Verzierung vorzutragen.

Osservanza, Achtung, Aufmerksamkeit; con oss. — mit Genauigkeit.

Ottava, Octav; all' ottava — **in**, und coll' ot. — **mit der** Octav. S. auch **alto**.

P.

P, s. die Abbreviaturen.

Parlante, sprechend, plaudernd, nicht singend.

Parte, Theil; prima p. repetita — wiederhole den ersten Theil; colla parte — mit der Hauptstimme.

Patetico, pathetisch, erhaben, feierlich.

Per, durch, für.

Perdendo, **perdendosi**, gleich mit diminuendo.

Pesante, gewichtig, schwerfällig, gemessenen Schrittes.

Piacer, **Piacere** (Piatscher), Belieben, Gefallen; a piacer — nach Gutdünken, eigenem Gefallen.

Piacevole (piatschevole), freundlich, gefällig, anmuthig.

Piacimento, gleich mit **piacer**.

Piano, schwach, mit leisem Tone; Superlativ pianissimo — sehr schwach.

Piano-forte (pf.), schwach-stark, erst schwach und dann gleich stark.

Picchietto, dasselbe was staccato.

Pickiren, staccato spielen.

Pieno, voll; pieno organo — mit vollem Werke.

Pietoso, theilnehmend, mitleidig, gerührt.

Più, mehr; più Allegro, mehr schnell, schnell.

Pizzicando oder **Pizzicato**, gekneipt, geschnellt; wenn die Töne nicht mit Bogen, sondern durch Reißen der Saiten mit den Fingern gespielt werden sollen.

Placido, **placidamente** (platschido), gefällig, zufrieden, behaglich; franz. **plaisible**.

Poco, wenig; **un poco** — ein wenig; **poco a poco** — nach und nach.

Poi, hernach, demnächst, sodann; z. B. poi sigue il Rondo — sodann folgt das Rondo.

Pomposo, prächtig, prachtvoll.

Ponticello, Steg der Geigeninstrumente; sul Ponticello — über dem Stege (nämlich spielen). Dasselbe bedeutet: Cavalletto, Chevalet, Scagnello, Scannello, Scannetto.

Possibile, möglich; z. B. fortissimo quanto possibile, so stark als nur möglich.

Precipitando, **precipitamente**, **precipitosamente** (pretschipitando), schnell, eilend, treibend, über Hals und Kopf.

Precisione, Genauigkeit, con p., mit G.

Presto, geschwind, rasch, schnell.

Primo, weibl. **prima**, erste, z. B. primo Violino — erste Violine, come prima — wie zuerst.

Principale, vornehmlich, vorzüglich; **parte principale** — Hauptstimme, Principalstimme.

Punkt, s. die Abbreviaturen.

Punta, Spitze (des Bogens).

Q.

Quanto, wie sehr, wie viel, so viel.
Quarto, weibl. **quarta**, viertes, vierter, vierte, z. B. Corno quarto — viertes Horn.
Quadro, vier; a quadro — zu vier, nämlich Stimmen.

R.

R, s. die Abbreviaturen.
Rallentando, auch **Allentando**, ziemlich dasselbe was ritardando oder lentando.
Rapido, **rapidamente**, rasch, sehr schnell, reißend.
Recht, s. **Destra**.
Religioso (relidschioso), religiös, mit dem Ausdrucke religiöser Empfindungen.
Ridotto, arrangirt, bearbeitet.
Rigore, Strenge, al rigore del tempo, nach der Strenge des Zeitmaaßes, streng im Tempo; senza r. — ohne Strenge ꝛc.
Rinforzando, **rinforzato**, verstärkt, besonders accentuirt.
Ripieno, s. **Continuo**, die bloße Tutti- oder Ausfüllstimme, z. B. Basso ripieno, also der Gegensatz auch von concertando oder obligato.
Risoluto, entschlossen, kräftig, beherzt.
Risvegliato, aufgeweckt, munter, regsam.
Ritenuto, dasselbe was **tenuto**.
Ritardando, **retardando**, **tardando**, zögernd, aufhaltend, der Gegensatz von accelerando.
Riverso, **Rivoltato**, **rivescio**, **rovescio**, **al Rovescio** — umgekehrt, rückwärts.
Rollo, **rollando**, dasselbe was tremolo.
Rubato, s. im Buche die Lehre von den emphatischen Accenten, nämlich das tempo rubato.
Rullante, rollend, wirbelnd.

S.

S., s. die Abbreviaturen.
Scemando, dasselbe was diminuendo.
Scherzando, **Scherzoso**, scherzend, leicht, anmuthig, heiter.
Schleifen, s. **Ligato**.
Schwebung, in Beziehung auf den Vortrag gleich mit **Bebung**.
Scialumo (schialumo), gleich mit **Chalumeau**.
Sciolto, **Scioltamente** (schjolto), frei, geläufig, ungebunden. **Note sciolte** sind abgestoßene Noten. Gleich mit sciolto ist con scioltezza und das franz. dégagé.
Scordato, verstimmt; sc. stromenti — mit verstimmten Intrumenten.
Sdegnoso, gehässig, trotzig, kurz abstoßend. Dasselbe ist con sdegno.
Secondo, **seconda**, zweites, zweiter, zweite, nämlich Instrument oder Stimme.
Segno, Zeichen; dal Segno — vom Zeichen (zu wiederholen, das Zeichen selbst steht daneben und kann ein beliebiges seyn).
Segue oder **Siegue**, es folgt.
Sei, sechs; a sei — zu sechs (nämlich Stimmen).
Semi, halb; semi seria — halb ernst.
Semplice oder **simplice**, einfach, ohne Verzierung.
Sempre, immer, allezeit, durchweg.
Sentimento, Empfindung; con s. — mit E.
Senza, ohne; senza sordino — ohne Dämpfer.
Serioso, **con serio**, ernst, männlich, mit Ernst.
Sesto, **Sesta**, sechstes, sechster, sechste, z. B. Stimme des Instruments.

Sette, sieben; **Settimo** und **Settima**, siebentes, siebenter und siebente.
Sfagato, schwach, hohl, z. B. Stimme.
Sforzando, **sforzato**, dasselbe was **rinforzando**.
Si, man, z. B. si replica, man wiederhole.
Siegue, dasselbe was segue.
Si levano il Sordino, man nehme den Dämpfer ab.
Simile oder **simili**, ähnlich (nämlich wie vorhin); ist eine Abkürzung in der Notenschrift.
Simplice, dasselbe was Semplice.
Sin' al Fine, auch sin' al 𝄐, bis zum Schlusse, bis zum Finalzeichen.
Sinistra, Gegensatz von **destra**.
Sino, **sin'**, bis; sin' al segno — bis zum Zeichen (welches daneben steht).
Slegato, Gegensatz von legato, also ziemlich so viel als staccato.
Slentando, gleich mit rallentando.
Smanicando, die Applicatur verändernd.
Smanioso oder **con smania**, wüthend, tobend, mit Wildheit.
Sminuendo und **Sminuito**, dasselbe was diminuendo.
Smorzando, **Smorzato**, **Smorendo**, dasselbe was morendo.
Soave, **Soavamente**, lieblich, angenehm.
Solito, s. **Ordinario**.
Solo, allein.
Sonor, klingend, klangreich.
Sopra, oben; come sopra — wie oben, vorhin.
Sordino, Dämpfer; con S. — mit D. Dasselbe ist **Sordo** und **Sorda** (weibl.) — gedämpft.
Sostenuto, ausgehalten, anhaltend, gedehnt.
Sotto, gedämpft.
Spiccato, **spiccatamente**, deutlich, gesondert.
Spiritoso, **spirituoso**, **con spirito**, geistvoll, mit Geist, Leben.
Staccato, franz. détaché, abgestoßen, der Gegensatz von ligato.
Stentando, ziemlich gleich mit rallentando.
Stesso, s. **L'istesso**.
Straccicalando, dasselbe was **parlante**.
Strascicando, **Strascinando**, **trascinando**, dasselbe was ritardando.
Strepitoso, und **con strepito**, rauschend, geräuschvoll, mit Geräusch.
Stretto, gleich mit stringendo.
Strisciando, einen Ton in den andern hinüberziehend.
Su., **sul**, **sul'**, **sulla**, **sullo**, auf, z. B. sul ponticello — auf dem Stege.
Subito, plötzlich, schnell; volti subito — wende schnell um.

T.

T., s. die Abbreviaturen.
Tace (tatsche), schweige; auch tacet — sie schweigt, nämlich die Stimme während einer Abtheilung eines Tonstücks.
Tanto, sehr, so viel, z. B. Allegro non tanto — nicht so sehr schnell.
Tardando und **tardo**, dasselbe was ritardando.
Tasto solo, die Taste allein; in der Generalbaßschrift das Zeichen, daß der Baß allein (ohne Accord) gespielt werden soll.
Tempestoso, stürmisch, heftig, ungestüm.
Tenerezza, Zartheit, Empfindsamkeit, con t. — mit Zartheit. Dasselbe ist **tenero** und **teneramente** — zart, zärtlich, empfindsam.
Tenuto, **tenute**, gehalten, aufgehalten.
Ter, dreimal.
Timoroso, **timorosamente**, furchtsam, erschrocken, zagend, zitternd.
Tosto più, vielmehr.

Tranquillamente, tranquillo, con tranquillezza und **tranquillità**, ruhig, gelassen, mit Ruhe, mit Gelassenheit.
Trascinando, s. Strascinando.
Tre, drei; a tre — zu drei, nämlich Stimmen oder Instrumente; tre volte — dreimal.
Tremolo, Bebung, s. im Buche die Lehre von den emphatischen Accenten.
Trillo, franz. Tramblement, Triller.
Troppo, sehr, allzusehr; z. B. Allegro non troppo — nicht allzusehr schnell.
Tutti und **Tutte**, alle; Gegensatz von solo.

U.

Unisono, Einklang, das Zusammenstimmen zweier oder mehrerer Stimmen im Einklange, wohin jedoch auch die Octaven gerechnet werden; daher al unisono — im Einklange oder octavenweise.
Un poco, ein wenig

V.

V., s. die Abbreviaturen.
Vacilando (vatschilando), wankend, schwankend.
Variato, verändert, variirt.
Veloce (velotsche), **con velocità**, schnell, fliegend, mit fliegender Eile.
Verte, wende um.
Vibrato, gleich mit forzando und auch tremolo.
Vigoroso, Vigorosamente, con vigore, dasselbe was energico.
Vista, Anblick, Gesicht; a vista — beim Anblick; a prima vista — beim ersten Anblick (vortragen), das Deutsche „vom Blatt spielen oder singen", franz. **a livre ouvert**.
Vistamento, dasselbe was Presto.
Vivace (wiwatsche), **vivo, con vivezza**, lebhaft, rasch, mit Lebhaftigkeit.
Voce (Wotsche), Stimme; a mezza voce — mit halber Stimme.
Volta, mal; prima volta — das erste mal.
Volti oder **verte**, wende um.

Z.

Zelo, Eifer; con z. — mit Eifer; **zeloso** — eifrig; gleich mit stringendo.
Zoppa, alla zoppa, sinkend, auf sinkende Weise (nämlich im Rhythmus).

II.

Verzeichniß und Erklärung

der auf den Vortrag Bezug habenden Wortabbreviaturen.

Accel. ist gleich accelerando.
Ad^{o} „ „ Adagio.
ad lib. „ „ ad libitum.
All^{o} „ „ Allegro.
All^{tto} „ „ Allegretto.
And. u. And^{te} ist gleich Andante.
And^{no} ist gleich Andantino.
Arp. u. Arp^{o} ist gleich Arpeggio.
a. t. ist gleich a tempo.
B. „ „ Basso.
cal. „ „ calando.
Cello u. Cl^{lo} ist gleich Violoncello.
Clar. u. Cl^{tto} „ „ Clarinetto.
Clari. u. Cl^{ni} „ „ Clarini.
c. ist gleich con, col, colla, cogli, colle, coll'.
Cor. ist gleich Corno.
cr. u. cresc. ist gleich crescendo.
D. C. ist gleich Da capo.
D. S. „ „ dal Segno.
decr. u. decresc. ist gleich decrescendo.
d. ist gleich destra oder droite.
dim. ist gleich diminuendo.
dol. „ „ dolce.
dir. „ „ diritta.
espr. „ „ espressivo oder espressione.
f. „ „ forte.
ff. „ „ fortissimo.
Fag. „ „ Fagotto.
Fl. „ „ Flauto.
fp. „ „ fortepiano.
FP. „ „ Fortepiano (Instrum.).
fz. „ „ forzando.
Leg. oder lig. ist gleich legato oder ligato.
mag. ist gleich maggiore.
m. d. „ „ mano destra.
m. s. „ „ mano sinistra.
m. g. „ „ main gauche.
manc. ist gleich mancando.
mez. „ „ mezzo.
mf. „ „ mezzo oder meno forte.
min. „ „ minore.
M. M. oder Ml. M. ist gleich Mälzels Metronom *).

Mod. ist gleich moderato.
m. v. „ „ mezza voce.
mp. „ „ mezzo od. meno piano.
Ob. „ „ Oboë.
O^{va} oder 8va auch blos 8. ist gleich Ottava.
Ped. ist gleich Pedale.
perd. „ „ perdendosi.
p. „ „ piano.
pp. „ „ pianissimo.
piz. oder pizz. ist gleich pizzicato.
pf. ist gleich poco forte.
p. f. „ „ più forte.
P. F. ist gleich Pianoforte.
rall. „ „ rallentando.
r. oder R. ist gleich recht, nämlich Hand.
rf. oder rfz. ist gleich rinforzando.
rip. ist gleich ripieno.
rit. „ „ ritardando.
scherz. ist gleich scherzando.
seg. „ „ segue.
sf. oder sfz. ist gleich sforzando.
sim. ist gleich simili.
smorz. ist gleich smorzando.
Sopr. „ „ Soprano.
Sord. „ „ Sordino.
s. v. „ „ sotto voce.
sost. „ „ sostenuto.
stacc. „ „ staccato.
t. s. „ „ tasto solo.
ten. „ „ tenuo oder tenuto.
Ten. „ „ Tenore.
Timp. „ „ Timpani.
trem. „ „ tremolo.
tr. „ „ Trillo.
Tromb. „ „ Trombone.
u. c. „ „ una chorda.
unis. „ „ unisono.
V. oder Viol. ist gleich Violino.
V. V. ist gleich Violini.
Var. „ „ Variazione.
V. S. „ „ Volti subito.
1^{a} „ „ prima, nämlich volta oder parte.
2^{a} „ „ secunda volta oder parte.

---

*) Erklärung davon s. f. nachgehends unter IV.

III.

Verzeichniß und Erklärung

der auf den Vortrag Bezug habenden Zeichen-Abbreviaturen.

Geltungsstriche (— — —) über oder unter Noten größeren Zeitwerths deuten an, daß diese Noten als solche vorgetragen werden, welche sich durch jene Geltungsstriche kennbar machen.

8va oder c. 8 ist so viel als Ottava oder con ottava.

\- - - - - / . . . . . / ~~~~~ Dehnungszeichen oder Zeichen, daß Etwas so lange dauern und Geltung haben soll, als diese Linien und Punktreihen reichen.

< Zeichen des crescendo.

> Zeichen des decrescendo.

> oder ∧ Zeichen des sforzando.

:‖: Wiederholungszeichen.

∾ Zeichen des Doppelschlags.

Zeichen des geschnellten Doppelschlags.

Zeichen des Doppelschlags von unten.

Zeichen des Schnellers.

Zeichen des Mordents.

Zeichen des Pralltrillers.

tr. oder t. Zeichen des Trillers.

tr Zeichen des Trillers mit Nachschlag v. oben.

tr Zeichen des Trillers mit Nachschlag von unten.

Zeichen des Schnellers mit Nachschlag von unten.

Zeichen des Schnellers mit Nachschlag von oben.

{ oder [oder [Zeichen des Harpeggio oder harpeggirten Vortrags eines Accords.

< > Zeichen des Schweltons.

O, Zeichen, daß bei Geigeninstrumenten der Ton mit der bloßen Saite oder im Flageolet angegeben werden soll.

Ziffern über oder unter den Noten gehören entweder der Generalbaßschrift an, oder bezeichnen sie die Notenfigur (Gruppe), wie 3 die Triole, 6 die Sextole rc. 1 und 2 über den Schlußtakten einer Abtheilung bedeuten, daß die mit 1 überschriebene Stelle beim erstmaligen, und die mit 2 überschriebene beim wiederholten Vortrage der Abtheilung executirt werden soll.

<<<< oder < > mit einer kleinen Schlangenlinie darin ist Zeichen des Glockentons.

Ein Strich schräg durch die Note ist Zeichen des Zusammenschlags oder des geschnellten Vorschlags.

. . . . oder ' ' ' ' über den Noten ist Zeichen des staccato.

⁀ oder ‿ Zeichen der Ligatur.

𝄐 oder 𝄑 Zeichen der Fermate und über Taktstrichen das Finalzeichen.

⊓ in Noten für Geigeninstrumente das Zeichen des Herunterstrichs.

⊔ in eben solchen Noten das Zeichen des Hinaufstrichs.

in Noten für Violoncell und Contrabaß das Zeichen der Applicatur mit aufgesetztem Daumen.

IV.

Erklärung

der metronomischen Tempo-Vorzeichnungen.

Diese Vorzeichnungen geschehen allgemein nach dem von **Mälzel** erfundenen Metronom, und wer denselben kennt oder besitzt, für den reicht hin, wenn ich zur Erklärung jener nur ein Beispiel hier anführe. Angenommen es stände als Tempo-Vorzeichnung über einem Tonsatze:

M. M. oder Mzl. M. ♩ = 60.

so heißt dies, man soll das Gewicht an dem Pendel des Metronoms auf den Grad 60 schieben, und so schnell derselbe alsdann seine Schläge vollbringt, eben so schnell spiele oder singe man in diesem Tonsatze die Viertel, wornach sich der Zeitwerth aller übrigen Notengattungen von selbst ergiebt. Die Ziffer in solcher Ueberschrift giebt also immer den Gradstand für das Pendelgewicht an, und die Note ist diejenige, welche je nach den Schlägen des Metronoms bei bezeichnetem Gradstande des Pendelgewichts als Normalzeit für alle übrigen Noten dienen soll.

Nicht jeder Spieler oder Sänger aber besitzt einen Mälzelschen Metronom oder mag und kann sich solchen verschaffen. Ich will daher (nach Webers Vorgange) ein Mittel angeben, wie wir dennoch, auch ohne Metronom, das darnach auf beschriebene und erklärte Weise vorgezeichnete Zeitmaaß genau zu erfahren vermögen. Wir nehmen eine Schnur (etwa einen Bindfaden), theilen dieselbe durch Knoten oder Farbenstriche in 55 Abtheilungen von je genau einem rheinischen Zoll, und hängen an das eine ihrer Enden eine kleine Bleikugel. Folgende Tabelle giebt genau das Verhältniß an, in welchem die Schwingungen dieser Schnur, wenn wir sie mit der einen Hand bei irgend einer Zollabtheilung fest halten, während die andere die Bleikugel frei sich hin und her bewegen läßt, mit den Schlägen des Mälzelschen Metronoms je nach den verschiedenen Pendelgraden stehen.

Metronomgrade.		rhein. Zolle.	Metronomgrade.		rhein. Zolle.
50	entspricht	55.	92	entspricht	16.
52	„	50.	96	„	15.
54	„	47.	100	„	14.
56	„	44.	104	„	13.
58	„	41.	108	„	12.
60	„	38.	112	„	11.
63	„	34.	116	„	10.
66	„	31.	120	„	9.
69	„	29.	126	„	8.
72	„	26.	132	„	7½.
76	„	24.	138	„	7.
80	„	21.	144	„	6½.
84	„	19.	152	„	6.
88	„	18.	160	„	5.

Angenommen nun, es stände als Tempo-Vorzeichnung über einem Tonsatze:

M. M. 𝅗𝅥 = 96,

so wissen wir das dadurch angedeutete Zeitmaaß auch ohne Metronom und seine Schläge genau, indem wir unsern Bindfaden mit seiner Bleikugel nehmen, ihn zu Folge eben aufgestellter Tabelle beim 15. Zolle (von der Kugel an) fassen und nun die Kugel frei hin und her schwingen lassen: so schnell diese Schwingungen geschehen, eben so schnell müssen in dem Tonsatze auch die halben Noten (deren Zeiten) auf einander folgen. Ich zweifle, daß die Sache noch einer weiteren Erklärung bedarf.





Fremd

